أ.د. عبد الرحمن ياغي

القصيدة

الملائكية و الجواهرية و الدرويشية و القبانية

القصيدة

الملائكية و الجواهرية و الدرويشية و القبانية

في شعر :

- نازك الملائكة
- محمد مهدي الجواهري
- محمود درويش
- نزار قباني

تأليف

أ.د. عبد الرحمن ياغي

الطَّبْعَة الأولى

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

****

رقم التصنيف : ٨١١ر٠٠٩
المؤلف ومن هو في حكمه : عبد الرحمن ياغي
عنوان الكتاب : القصيدة الملائكية والجواهرية
: والدرويشية والقبانية
الموضوع الرئيسي ١ـ الآداب
: ٢ـ الشعر العربي
رقم الإيداع : (١٧٤٤/١٠/١٩٩٨)
بيانات النشر عمان / دار البشير
* ـ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ١٤٩٣/ ١٠/ ١٩٩٨



مركز جوهرة القدس التجاري ـ العبدلي ـ هاتف : ٤٦٥٩٨٩١/٤٦٥٩٨٩٢ ـ فاكس : ٤٦٥٩٨٩٣
ص.ب : ١٨٢٠٧٧ / ١٨٣٩٨٢ـ عمان ١١١١٨ الأردن

Dar Al-Bashir
For Publishing & Distribution

Jerusalem Jewel Trade center Al-Abdali - Tel: 4659891 / 4659892 - Fax: (4659893)
P.O.Box. (182077) -(183982) - Amman 11118 Jordan

بنية القصيدة
في شعر نازك الملائكة

-١-

الأدب الحديث... بإبداعته المتنوعة... في مجالات الشعر والقصص والمسرح وغيرها.. هل يشعر الإنسان إزاءه بأنه حاجة من حاجاته.. أو ضرورة من ضروراته الحياتية؟ هل يقدم للإنسان الحديث قيمة جديدة؟

هل الإنسان الحديث مقتنع بأن قصيدة من القصائد قادرة على أن تحدث في حياته تغييراً أو تأثيراً باقياً؟ أم هو لا يزال هامشياً على جانب منزو من الجوانب الحياتية؟ هل الإبداع الشعري مثلاً.. جاء لدى المبدع ثمرة لاندحار عن موقع لم يستطع اقتحامه في حياته فانزوى يعوض عن اندحاره وعجزه؟

ما القيمة التي يتقدم بها الشعر الحديث في الحياة الحديثة لإنسان هذه الحياة؟

يزعم بعض النقاد والدارسين الذين يقفون إلى جانب حركة الشعر الحديث أن الشعر يدفع بالإنسان الحديث إلى أن يواجه قضاياه المصيرية وألا يتخلى عن مواقع المواجهة وألا يتخاذل.

هذه (الدفعة)... (الدفشة).. قد تكون قاسية أحياناً حين تنطلق من أجل الحرية.. حرية المبدع التي ينتج عنها القول الإبداعي.. وحرية المتلقي... وتحرير النفس.. وتحرير الإنسان من كثير من المعوقات في حياته... تلك المعوقات التي تحاول أن تطمس الرؤية الصحيحة المترابطة.

هذه الدفعة قد تكون مزعجة إذا جاءت من الخارج... وقد تكون غير رفيقة.. وقد يكون فيها غلط.. ولكنها حين تكون من الداخل تكون رفيقة

رحيمة حانية كدفعة العشق مقبولة محبوبة بل مطلوبة بل مثيرة مؤثرة.

فهذا الإنجاز الذي ينقلك من موقع خلفي إلى موقع متقدم لكي تواجه قضاياك المصيرية... أو حتى قضاياك الخاصة في أدق أبعادها الذاتية مترابطة بالقضايا الشمولية... هذا الإنجاز حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث.

هذه المواجهة سمة من سمات العصر... لأن العصر مليء بالمشكلات بعد أن تعقدت الحياة.

لكن هذه الدفعة تجيء بيد الفن القولي الشعري فتكون نبضاً داخلياً... تكون قناعة داخلية.. تكون منطقاً طبيعياً يتوجه نحوه الإنسان بطريقة تبدو كالعفوية تلقائية... من هنا كان النبض صادقاً عميقاً مؤثراً.

ومن هنا كانت القصيدة الحديثة الموفقة دفعة من هذا النوع.

وحين يضمن الشاعر المبدع إنسانه الحديث ويراهن عليه وينتقل به إلى المواقع الأمامية من قضاياه المصيرية الحديثة يفتح له الآفاق ويضيء إليه السبل كي يرى العلاقات على وجهها الصحيح ويرى الترابط الذي يصل المواقع بعضها ببعضها.

فحين يخترق الشاعر مع جمهوره عوائق الحرية في أقرب خصوصياتها ويمضي بها إلى أبعد آفاقها ويكشف عن رؤية حرة متجددة متطورة لقضايا مجتمعه... أي حين يتحاور بحرية وعمق.. حين يفعل ذلك فإنما يتحاور في الوقت ذاته مع لغته.. مادة فنه... أو مع نسيجه اللغوي بحرية وعمق وثقة من موقع ابن هذه اللغة التي تمنحه من نفسها ويمنحها من نفسه الكثير الكثير.. فهي ترتاح إلى تصرفه بها... وهو يرتاح إلى تصرفها معه.

ولكن هذه الحرية لم تظفر به ويظفر بها إلا بعد مصاحبة حميمة ومسيرة طويلة ووعي متنبه على مراحل سير هذا النسيج اللغوي في عصوره المتتابعة.

ولهذا فإن الجرأة والحرية في محاورة الواقع تضمن للمبدع الحرية والجرأة

في محاورة لغته ومواد معماره الفني والأصول الجمالية لهذه اللغة الإبداعية.

إن العلاقات الاجتماعية المتقدمة تثمر علاقات لغوية وفنية متقدمة.

فلولا جرأة أبي نواس مثلاً في حوار واقعه الاجتماعي لما ظفر بهذا القدر من التفوق في النسيج اللغوي الذي شهد له به حتى المتفقهون في الدين من علماء عصره ومن خلفهم.

-٢-

لعلنا ننتشر ونبتعد في تناول أمور تتصل من بعيد أو قريب بقضيتنا المعروفة من أجل أن نقترب ونخترق.

فما الذي يجعل قصيدة ما... أو ديوان شعر ما.. أو شاعراً من الشعراء ينتمي إلى حركة الشعر الحديث؟ أهو الخروج عن البنية المعهود الموروثة للقصيدة العربية التراثية؟ أهو التجاوز عن الالتزام بتقسيمات الخليل بن أحمد لأوزان الشعر وقوافيه؟ أهو تجاوز العمود العروضي والتحرر من ربقته؟ أهو ابتكار إيقاع جديد غير الإيقاع المعلوم؟

يجمع النقاد على أن هذه الأمور الخارجية لا شأن لها في الانتقال بالعمل الشعري إلى دائرة الحداثة. كما يجمعون كذلك على أن الشكل والمضمون في العمل الشعري يشكلان كلاً لا يتجزأ... والحديث عنهما منفصلين يضلل أكثر مما يهدى إلى الدرب الصحيح في العملية النقدية.

لعل الإحساس الواعي بالتغير أن يكون أحد الأسس الكبيرة في إدراك الحداثة بل لعله إحدى سمات العصر في المجتمعات المتحضرة... هذا الإحساس الدائم المتحرك المتجدد بالإيقاع الداخلي في تيار الحياة... هو إحساس داخلي لدى الفرد يتناغم مع الإيقاع الداخلي في حياة الأمم. هما إيقاعان داخليان تقوم بينهما علاقة جدلية. تلك هي القدرة على الرؤية والانتفاع بها سواء أكانت في الفرد أم الجماعة آم غير الفرد وغير الجماعة. إنه

يتجدد بما لديه وبما لدى غيره من عناصر القوة. بحيث يتحول كل ما يصله أو يصل هو إليه إلى قضية يقيم معها حواراً داخلياً.. . تعينه على أن يكون منتجاً فعالاً لما يريد.

إن هذا الإحساس يمكّن صاحبه من المعرفة.. . معرفة الموقع الذي وصل إليه مجتمعه بكل قضاياه المصيرية.. الجزئي منها والكلي.. . كما يمكنه من المعرفة ،معرفة الموقع الذي وصلت إليه المجتمعات الأخرى بكل قضاياها المصيرية.. . الجزئي منها والكلي.. . ثم يمكنه من إقامة الجسور والعلاقات بين طرفي المعرفة.

ما الذي يقيم البناء المعماري الفني للقصيدة؟ أهي هذه التشكيلات التي تجتمع فيها الأسباب بحروفها المتحركة والساكنة والأوتاد التي يقوم الحرف الساكن فاصلاً بين متحركين فيها: داخل نظام يجمع بين مجموعات من ثماني تفعيلات (فاعلن - فعولن - مفاعَلَتُن - متفاعِلُن - مفاعيلن - مستفعلن - فاعلاتن - مفعولات) بحيث تتشاكل في الشطرِ الأول كما تتشاكل في الشطر الثاني.. لتؤلف إيقاعاً يحدث وقعاً في السمع يطرد في القصيدة الواحدة ليكون وزناً لا يخل بالإيقاع العام إلا في بعض التغييرات التي لا تخرج عن النسق الموسيقي المطرد.. . ومن هذه التغييرات الزحاف (تغيير جائز) والعلل (التغيير الواجب)؟

وكيف تكون هذه التشكيلات هي التي تقيم بنية القصيدة.. . مع أنها انكشفت للخليل بعد قيام البنية لا قبل قيامها؟

وقد وفق الكثير من الدارسين لهذه التشكيلات حين أطلقوا عليها مصطلح الإيقاع في الشعر العربي كما فعل الباحث (مصطفى جمال الدين) في كتابه: (الإيقاع في الشعر العربي - من البيت إلى التفعيلة) المطبوع في النجف.. . وحين قابل بين هذه التفعيلات والتشكيلات وبين المقاطع الصوتية التي رد

المستشرقون إليها تلك التفعيلات.

ويستطيع أي عالم باللغة أن يضع أشعاراً كثيرة مشكلة على هذا النحو وليست بشعر كماقال (الزهري) في محمد بن إسحاق: «فكتب لهم - لعاد وثمود - أشعاراً كثيرة.. وليس بشعر... إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف» (انظر: محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء - شرح محمود محمد شاكر - مطبعة المدني سنة ١٩٧٤ القاهرة ص٨).

فحين نظر (الخليل بن أحمد) في إيقاع الشعر العربي تجمع له هذا التشكيل المطرد في المقاطع والتغييرات التي تصيبها فاستبان القواعد الموسيقية فيه.

وعلى ما في هذا التشكيل من أهمية إلا أنه لا يشكل الأساس الأوحد في البنية..

صحيح إننا نعلم ما كان يروي في هذا الشأن (في كتاب طبقات فحول الشعراء) ص١٨ عن النابغة من أن «أهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو... وكانوا يكتبون لجوارهم أهل الكتاب - فقالوا للجارية:

إذا صرت إلى القافية فرتلي... فلما قالت:

(الغدافُ الأسودُ... ويعقدُ... وباليدِ) في أبيات النابغة:

أمن آل مية رائح أو مغتدى	عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا	وبذاك خبرنا الغداف الأسودُ

وقوله:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه	فتناولته واتقتنا باليد
بمخضّب رخصٍ كأن بنانه	عَنَمٌ يكاد من اللطافة يعقدُ

لما غنت ذلك.. علم النابغة وانتبه.. فلم يعد فيه. وقال: قدمت الحجاز

وفي شعري ضعة ورحلت عنها وأنا أشعر الناس.

ونقرأ (في العمدة لابن رشيق - الطبعة الثانية - المكتبة الثانية - المكتبة التجارية - شرح محمد محيي الدين عبدالحميد - ص٣٤ - ١٣٧ - باب في الأوزان): «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية... وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة... والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره.. والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن.. وللناس في ذلك كتب مشهورة وتواليف مفردة وبينهم اختلاف... فأول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد.... فوضع فيها كتاباً سماه (العروض)... ثم ألف الناس بعده واختلفوا على مقادير استنباطاتهم حتى وصل الأمر إلى أبي نصر.. إسماعيل بن حماد الجوهري فبين الأشياء وأوضحها في اختصار... وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت وأرباب الصناعة...

فأول ما خالف الجوهري فيه الخليل أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية... فنقص الجوهري منها جزء (مفعولات) وأقام الدليل على أنه منقول من (مستفعلن) مفروق الوتد.. فليس في الأوزان وزن انفرد به مفعولات... ولا تكرر في قسم منه.. وعد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنساً.. على أنه لم يذكر (المتدارك) وجعل الجوهري هذه الأجناس اثني عشر باباً... على أن فيها المتدارك... وزعم أن الخليل إنما أراد بكثرة الألقاب الشرح والتقريب قال: وإلا فالسريع هو البسيط.. والمنسرح والمقتضب من الرجز والمجتث من الخفيف لأن كل بيت مركب من مستفعلن، فهو عنده من الرجز طال أو قصر، وكل بيت ركب من مستفعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر... وعلى هذا القياس سائر المفردات والمركبات عنده. والمتدارك الذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة

المتقارب... وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب..».

والذي أريد أن أخلص إليه هو أن القوم كانوا يتحاورون مع قضاياهم بحرية ومنطق وسعة، لا بضيق وتحرّج وتزمّت. وهذا الذي نسمعه في الأوزان نسمع مثله في النحو.. فنقرأ كذلك في كتاب «طبقات فحول الشعراء ص١٥»:

«وسمعت أبي يسأل يونس عن ابن أبي إسحاق وعلمه قال: هو والنحو سواء - أي هو الغاية... قال: فأين علمه من علم الناس اليوم؟ قال: لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ، لضحك به.... ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه، ونظر نظرهم، كان أعلم الناس».

وعلى هذا لو كان فينا الخليل بذهنه ونفاذه ونظر نظر زماننا لكان أعلم الناس. أما لو أنه اقتصر على علمه يومئذ كما كان عليه في عصره الماضي لضُحِك به.

وفي عصر النهضة تأججت الظروف الاجتماعية المحيطة بحركة الشعر العربي فيما بين الحربين العالميتين واحتفل المجتمع العربي بالتجديد الذي أخذ يلفت الأنظار... ويثير الاهتمام... واشتغلت بقضايا التجديد مدرسة الديوان (عباس العقاد - وإبراهيم المازني - وعبدالرحمن شكري).. وتجاوبت معها مدرسة المهجريين... (ميخائيل نعيمة - وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة...) ثم مدرسة أبولو (أحمد زكي أبو شادي - ومحمود حسن إسماعيل - وعلي محمود طه - وإبراهيم ناجي - وأبو القاسم الشابي...).

ثم مدرسة الشعر المهموس (الدكتور محمد مندور...) ومن ثم طلعت الشمس... شمس الشعر الحديث.. في بلد الشعر - والشمس (العراق) وذلك بعد الحرب العالمية الثانية (نازك - والسياب - والبياتي - وشاذل طاقة...).

وحمل لواء التجديد والترويج له بمنطق وحرارة الناقد محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس... وحفلت المجلات والصحف بالآراء حول الشعر وحول تشكيلاته.. وكان أدونيس وزوجته خالدة سعيد من أشد الناس احتفالاً بتحرير الشكل من كل الشروط أو القيود السابقة.. تتبع الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه (هذا الشعر الحديث - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق سنة ١٩٧٤)مفهوم الحداثة والقدم ومدى انعكاسه على الشعر العربي... وأصبح الشعر الحديث شغل جميع نقاد الأدب في الصحف والكتب والمؤتمرات.

ولكن المحدثين كانوا أضيق صدراً في تقبل الحركات المتجددة الحديثة وأشد حرجاً من القدامى وكثيراً ما وضعوا القضية في صورة صراع بين نقيضين.. وكأن الشعر الحديث نقيض بل نقيض أكبر للشعر التقليدي الخليلي.. وأقاموا المعارك وخلقوا الخصوم ودججوا الموقعين المتحاربين وأججوا العداوة...

والحق الذي نؤمن به أن الشعر الحديث ليس نقيضاً للشعر العمودي.. بل هو امتداد له وتوسعة فيه وتطور عنه وليس ثورة مجافية كما أراد غالي شكري له أن يكون في كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) حين جعل الحداثة ثورة حضارية.

إن مواد الشعر الحديث ووزن الشعر الحديث وموسيقى الشعر الحديث. كل أولئك عربية عربية وليست أجنبية... وأن التأثر لا يفقد الإنسان الأصالة بل يثبتها ويعمقها... فليست الأصالة جموداً وتجافياً عن التأثر.

ثم إن الوحدة الصغيرة التي تتشكل منها القصيدة وهي التفعيلة هي التفعيلة التي اهتدى إليها الخليل... والتنوع كان في طرق تشكيل القصيدة.

إن العلاقة بين التشكيل التقليدي للقصيدة والتشكيل الحديث هو كالعلاقة

بين جيل الآباء وجيل الأبناء من حيث استقلال الأبناء في صنع ظلهم لأنفسهم والتخلص من أن يكونوا ظلاً للجيل السابق.

إن الفرق بين الماضي والحاضر أن الحاضر مهما يحاول لن يستطيع أن يكون ماضياً خالصاً تاماً... لأن هناك ألف شيء وشيء يكون الماضي في حينه، ولن تظل هذه الأشياء كلها حين الانتقال إلى الحاضر.. وستجد بدلاً منها أشياء وأشياء،ولو لم يكن إلا البعد الزماني وحده إذن لأصبح الأمر مستحيلاً أن يكون الماضي حاضراً والحاضر ماضياً... من هذا فإن الإنسان الحديث هو ابن زمانه... .

فإذا خرج من زمانه ليعود إلى الزمان الماضي.. أضاع مقومات الزمان الماضي ومقومات الزمان الحاضر فضاع... .

ولقد كانت بنية الإبداع الشعري في الماضي تراكمية.. لكن ابن الماضي المبدع في حينه كان في الخط الأمامي من قضاياه.. وكان لديه ألف شيء وشيء حي يمكنه من إيجاد إيقاع نابض ينتظم النصّ الإبداعي كالنسق الحي يخترق البنية التراكمية ويربط بين أجزاء البناء الشعري.. لكن ابن الحاضر حين يعود للماضي يفقد الكثير الكثير.. وبذلك لن يظفر بمقومات الماضي كلها فيفقد الماضي ويبتعد عنه،وهو يعود إليه،وبهذا يفقد هذا الإيقاع الذي بدونه يفقد كل إبداع قيمته.. وبذلك يضيع جوهر الماضي.. ويبقى الحاضر أجوف مفككاً غير مترابط.

إن ابن الحاضر حين ينسحب إلى شعراء الماضي في طرائق أبنيتهم الشعرية لا يستطيع أن يكون في الخط الأمامي من قضاياه.. لأنه بحكم الزمان ليس في قلب الماضي.. وبذلك يفقد الإيقاع النابض وحرارة النبض ويفقد التوحد مع قضاياه... فيفقد إبداعه ماءه وحرارته ونبضه ودمه.

ومن هنا كان معمار الإبداع الشعري ضرورة حتمية لمجموعة عوامل

وظروف موضوعية تتوافر في كل عصر من العصور. . لكن شتان ما بين من يعمد إلى تشكيلة جديدة في المعمار الشعري انطلاقاً من دافع اتخاذ الزي أو (المودة) الجديدة وبين من يعمد إليها من حيث هي ضرورة ومنهاج حياة.

ولعل الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه (هذا الشعر الحديث) يخلص إلى القول بعد تطواف واسع إلى صعوبة الاهتداء إلى أول من كتب هذا الشعر الحديث أو إلى صعوبة الاتفاق على ذلك.. ثم يقول (في ص١٣٦-١٣٨):

«... فسيان أكان الرائد هو (خليل شيبوب) في قصيدته المنشورة في مجلة أبولو (العدد ٣ السنة الأولى)... أم كان (أبو شادي).. أم ذهبنا أبعد من ذلك بكثير، فغزونا الريادة إلى (البند) الذي وجد في العراق في القرن الحادي عشر للهجري وما بعده... أم عقد التاج بالتالي لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي... فلن يفيد ذلك من حقيقة كون هذا الشعر الحر بعيد الجذور في تاريخنا الأدبي... الشيء الذي يجعل منه شيئاً أصيلاً كفيلاً، أو يجب أن يكون كفيلاً باكتساب الاعتراف من أولئك الذين يمجدون القديم وهم مستعدون لتبني ما يتبناه.

ولكن الأمر لم يكن بمثل هذه السهولة والبساطة وظل هناك نوع من الكراهية أو الخوف يحيط بمن درجوا على تذوق الشعر الخليلي بعباراته الجاهزة وقوافيه التي يجدون فيها لذة عندما يتنبأون بها أو عندما يسبق المستمع المنشد في ذكر القافية».

وفي فصل سابق يعرض الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه المذكور (ص٦٣-) اعتماد أصحاب الشعر الحديث ستة أوزان أو ثمانية من أصل ستة عشر وهذه الأوزان هي:

١- الخبب أو المتدارك (فاعلن أو فعلن)

٢- الكامل (متفاعلن وقد تغدو مستفعلن)
٣- المتقارب (فعولن وتجيء فعول)
٤- الرمل (فاعلاتن)
٥- الرجز (مستفعلن وقد تغدو مفتعلن ومتعلن)
٦- الهزج (مفاعيلن أو مفاعل)

وقد يضاف إلى هذه الأوزان المرنة في نظر الشعر الحديث كلاً من:

٧- السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)
٨- الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

ويطوّف الدكتور وينتشر في بحثه القيم ويأخذ على شعراء الشعر الحديث مآخذ كثيرة، ولكنه حين يجيء للتجاوزات في الوزن الشعري يحمل حملة شعواء، ويدين التقليد المؤسف الذي يجري إلى لا غاية (ص١٨٥ من الكتاب السابق). ويقول في الهامش: «نحن نخشى مع اتساع اطلاع شعرائنا المحدثين على شعراء الغرب أن يزيدوا في تقليعاتهم وأن يعدّوا ما يعتقده البعض غاية في التجديد شيئاً محافظاً أو متخلفاً».

ونحن لا ننكر على الدكتور غضبته، ولكن ألا يسأل الدكتور نفسه حين يرفض استخدام ثلاثة أوزان متغايرة «في التشكيلات الحديثة: هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة بموازين قديمة؟ مهما يكن الميزان دقيقاً... وهل هذا التحجّر والتزمت إزاء التجاوز عن الموازين القديمة يجدي... أم لا بد من موازين جديدة لهذه التشكيلات الحديثة؟ أترانا نلجأ إلى إيقاع النسب الزمنية عدة مرات في التشكيلات الحديثة ومدى ما تحدثه من أنواع الانسجام الموسيقي في القصيدة»؟ كما أشار إلى شيء منه إشارة عابرة الأستاذ مصطفى جمال الدين في كتابه «الإيقاع في الشعر العربي».

بل هل نستطيع أن ننتفع (بالنبر) بدلاً من (الكم) كما حاول الدكتور

النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد»؟

وهل نتنفع بالمحاولات التي عرض لها الدكتور شكري عياد في كتابه «موسيقى الشعر العربي».

إنني أود ألا نتحرج بحدة في أمر قياس التشكيلات الحديثة للقصيدة الحديثة ما دمنا نزنها بموازين غير موازينها ريثما نصل إلى ميزان نتفق على مقاييسه.

وتظل حركة الشعر الحديث وتحليل ظهورها مدار تساؤل وتحاور وتحليل وتعليل مقنع حيناً وغير مقنع أحياناً إلى يومنا هذا حتى ترسخ حركة نقد وتتأصل وتقوم موازين راسخة نابعة من الظروف الموضوعية التي جاءت ثمرة لها حركة الإبداع نفسه.

ولعلنا نقرأ في هذا الصدد شيئاً مما عرض له الأستاذ عبدالجبار داود البصري في كتيبه:

«مقال في الشعر العراقي الحديث - وزارة الثقافة - سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٣ - دار الجمهورية - بغداد سنة ١٩٦٨م ص٢٨ -»:

«. . . وجميع المجددين إنما هم عائدون من الغرب. . . فبعد عودة العقاد من قراءاته في الأدب الإنجليزي ارتفع صوته. . وبعد عودة أحمد زكي أبي شادي من الغرب كانت مدرسة أبولو. . . وبعد حصول مندور على الدكتوراه من فرنسا كتب عن الشعر المهموس. . وبعد عودة نازك من قراءاتها لادجار ألن بو. . . والسياب من قراءاته لإليوت. . والبياتي من قراءته لناظم حكمت ونيرودا. . ازدهرت حركة الشعر الحر. . .».

ونحن لا ننكر قيمة التأثر بالثقافات الأخرى. . . فالصخر وحده هو الذي لا تحرّكه التيارات ولا يخضع للتأثر والتأثير. . . . ولكننا نقول: إن الأمر قبل الحرب العالمية الثانية كان لا يعدو التماس الخارجي الشكلي أكثر مما كان

توحداً واختراقاً ومحاورة. . . فلقد كنا نقرأ النص الأصلي للألياذة والأوديسا مثلاً في قراءاتنا للكلاسيكيات،وكذا نقرأ في اللغة اللاتينية ملحمة الإنيادة بشعر فيرجيل. . . وكنا نحاول أن نفهم وأن نستوعب وأن نشرح ونفسر ونحلل. . . ولكننا لا نحن ولا أساتذتنا حينئذ كنا قادرين على محاورة هذه الأعمال الكبيرة. . . فلم نستطع محاورة هو ميروس في ملحمتيه ولم نستطع محاورة فيرجيل. . . ولم نكن لنميز بين مرحلة هو ميروس في اليونان ومرحلة فيرجيل في الرومان. . ولم ننتشر حيثما انتشروا ولم نخترق واقعهما كما اخترقا ولم نلمس مدى توحدهما بواقعيهما.

وبغير الانتشار والتوسعة ثم الاختراق والمحاورة يكون التأثر والتأثير غير ذي جدوى كبيرة.

ومهما يكن شأن ما استوردناه من مظاهر الحضارة الغربية عامدين أو غير عامدين «فأمر الإبداع الأدبي والفني يخضع لأمور عديدة أخرى».

حتى ما سمعناه يتردد على ألسنة الشعراء ومدى تأثرهم بما قرأوه في الآداب الغربية لا يقنعنا بتبعية الإبداع على هذا النحو المبسط إلى تشكيلات وردت علينا من الخارج.

ولكننا نصغى إليهم فيما يعرضونه علينا ونوليه بعض الأهمية. . لكن لا نوليه الأهمية كلها.

نحن نصغي إلى نازك الملائكة في قصيدتها (الجرح الغاضب) حين تقرر أن أسلوبها الطريف في التقفيه مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي أدجار ألن بو. . وإلى قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) كما يعرف الجميع صورة شرقية من أغنية العاشق بروفروك للشاعر الإنلجيزي ت.س إليوث وغيرها من القصائد. . .

والانتصارات التي حققها الشعر الحر لم يكن على يد شاعر يجهل لغة

الإنجليز أو الفرنسيين.. كما أن الشعراء المتحررين عرفوا بالترجمة.. فنازك ترجمت كثيراً من الشعر في ديوانها (عاشقة الليل).. والسياب ترجم مختارات من الشعر العالمي الحديث... وأكرم الوتري ترجم من شعر طاغور... وكاظم جواد ترجم قصائد عن لوركا وغيرهم.. والمفاهيم التي يعتنقها الشعراء المتحررون ليست مفاهيم عربية خالصة،وإنما هم رواة لأفكار النقاد الأجانب ومثلهم العليا الفنية من غير العرب.. فاديث سيتول وإليوث مثل السياب الأعلى.. وناظم حكمت مثل كاظم جواد الأعلى وهكذا... فالشعر الحر ظاهرة يجب أن تدرس باعتبارها بضاعة مستوردة...».

هذا ما أورده عبدالجبار داود البصري في كتابه (مقال في الشعر العراقي الحديث) - ص٨٥-٨٦.

وعكف الدكتور يوسف عز الدين على جرائد العراق من سنة ١٩١١ حتى سنة ١٩٤٥ ليتبين جذور الحركة التاريخية وليشير إلى أن أهم باعث للشعر الحر هو الاضطراب والفوضى على حد تعبيره نتيجة للتحول السياسي، أو الاقتصادي أو الحربي الذي رج المثل الاجتماعية،وهز التقاليد العالمية العامة. (يوسف عز الدين - في الأدب العربي الحديث - بحوث ومقالات - مطبعة البصري سنة ١٩٦٧ ص٢٣٥).

وفرق بين هذا التناول لحركة الشعر الحديث.. بين التناول المستخف بالحركة الذي عرض له الدكتور يوسف عز الدين وبين التناول المتعمق الذي تناوله الناقد محمود أمين العالم،حيث ينطلق محمود العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين: أولاهما أن الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائي العضوي لذلك الصوت.. والفرضية الثانية هي أن الشكل الجديد أو (وحدة التفعيلة) هي الفارس الذي طال غيابه... وما أن أقبل حتى أنقذ شعرنا انقاذاً أبدياً..)) (كما ورد في: غالي شكري ـ شعرنا الحديث إلى أين- دار المعارف

بمصر سنة ١٩٦٨ ص٤٢).

ويقول غالي شكري في الكتاب ذاته ص١١٤-١١٥: «... مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد.. مفهوم حضاري أولاً.... هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية... لذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي. وشعراؤنا الحديثون عندما يبدأون من مستوى هذه الحضارة فهم يشاركون فيها في نفس الوقت المشاركة... لا النقل أو التقليد أو الاقتباس.. هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا، أما الحركة الحديثة فهي (ثورة) وليست تجديداً لأنها تتدخل في الجوهر المسؤول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي. من هنا كانت الحداثة مفهوماً ثورياً مقصوراً على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديداً لشيء قديم».

كما عرض الدكتور جلال الخياط في كتابة (الشعر العراقي الحديث - دار صادر بيروت ١٩٧٠ - ص١٠٨-٢٠٣) لمحاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية.. كما أورد سبعة وثلاثين رأياً في حركة الشعر الحديث وناقشها.

وقد علل أدباء العرب نظرياً في العشرينات والثلاثينات الضرورة التاريخية والحضارية لتحويل الشعر العربي وتجديده،وأشاروا إلى الاتجاهات الأساسية لهذه العملية المعقدة الطويلة الأمد «(كما أشار إلى ذلك كودلين) الباحث في عهد غوركي للأدب العالمي وصاحب البحوث في الشعر العربي القديم والحديث،حين عرض لقضايا تطور الشعر العربي في الثلث الأول من القرن العشرين.. في كتاب (بحوث سوفيتية في الأدب العربي - دار التقدم - موسكو - سنة ١٩٧٨ ص١٨٥).

كما يناقش جبرا إبراهيم جبرا في (الرحلة الثامنة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٧٩ الطبعة الثانية ص٧-١٥) قضية الشعر

الحر والنقد الخاطىء.. ويحاور نازك الملائكة في هذا الشأن.

ويقوم بمناقشة نازك الملائكة كذلك الدكتور عبدالعزيز المقالح (في كتابه الصغير:

أزمة القصيدة الجديدة - دار الحداثة - دار الكلمة - بيروت - صنعاء - الطبعة الأولى سنة ١٩٨١).. كما يناقش الدكتور المقالح كذلك الدكتور أحمد سليمان الأحمد في القضية ذاتها... ويرد عليهما آراءهما وكأنه كذلك يرد على جبرا في هذا المجال:

«... لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر. وكانت نتاجاً نابعاً من واقع التحولات السياسية والاجتماعية ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأنماط السائدة في بلدان (ما وراء البحار)... وكانت القصيدة الجديدة في بداية ظهورها غنية بمضامينها المعاصرة وبأساليب من التعبير تبتعد عن الحذلقة والتصنع، مستفيدة قدر الإمكان من كافة التطورات المحلية والدولية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وصار لها بعد سنوات قليلة من ظهورها صوت مميز ونكهة خاصة... وتسلّمها جيل ثان فجيل ثالث وكل جيل يحاول أن يضيف جديداً وأن ينفخ في روح الإبداع وصوت الأحداث والتغيّرات ما يجعلها تصل إلى المكانة التي تمناها لها الدكتور (حسين مروة) حين أراد أن تصبح (ثورة) تجتاح الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن أصبحت - أي تلك الأشكال - عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة».

وهو هنا يشير إلى كتاب: الدكتور حسين مروة - (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي - دار الفارابي - طبعة ثانية - بيروت ١٩٧٦).

ولعل مما يتفق وهذه الآراء المتقدمة ما قام به الأستاذ محمود أمين العالم من دراسة وما سجله من (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة

الاجتماعية» الصادرة عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - عن الشركة الوطنية - الشعب الصحافة - ساحة موريس - الجزائر. وقد سبق نشر هذا البحث في مجلة (الأقلام العراقية في العدد الخاص بالأدب والاشتراكية).

هذا التطواف في مجالات حركة الشعر الحديث لا يبعدنا كثيراً عن (نازك الملائكة) وبنية القصيدة لديها في شعرها... لأن نازك تقع في صميم هذه الحركة... سلباً وإيجاباً وتقع جميع تجاربها في وسط هذه الحركة سواء في حماستها ودعوتها لها أم في نكوصها عنها وحماستها ضدها ودعوتها عليها.

ولا يمكن فصل تجربتها الشعرية من حيث البنية... عن هذه الحركة.

ونحن لم نشتط ولم نمض بعيداً حين ركبنا هذه الحركة... فنازك إحدى موجات هذه الحركة.. وهي الموجة القلقة من موجاتها..

ولا عجب في أن يجعل الدارس ماجد أحمد السامرائي عنوان رسالته للماجستير:

(نازك الملائكة - الموجة القلقة) (منشورات وزارة الإعلام - سلسلة الكتب الحديثة - رقم ٧٢ سنة ١٩٧٥ - بغداد - دار الحرية).

وما ابتعدنا إلا لنقترب.. وما انتشرنا إلا لنجتمع.. وانطلاقاً من كل هذه المفاهيم ومن هذا المنهج وهذه الإشارات.. نتقدم إلى نازك وحركة الشعر.. لنرى العلاقة الوثيقة بين مسيرتها الحياتية ومسيرتها الفنية.

-٣-

امتدت حياة نازك بين سنوات ذات أبعاد كثيرة من حيث الزخم العام والزخم الخاص:

من عام ١٩٢٣ حيث ولدت إلى العام الذي تعيش فيه على قمة عطائها سنة ١٩٨٣... وهي أعوام من عمر الشاعرة ومن عمر المجتمع العراقي مليئة

بالأحداث والتطلعات والأحلام والقيم المتداخلة:

«ليس من الغريب أن تبدأ الحركة الشعرية الجديدة في بغداد نفسها... ففي الفترة التي نشأ فيها الشعر الجديد - منذ سنة ١٩٤٨ فصاعداً.. شاهدت بغداد حركة عجيبة في الرسم. حركة برز فيها عدد من الرسامين الذين لم يكن تجديدهم وإبداعهم مصادفة طارئة بل نتيجة لدرس جدّي وفهم لمرحلتهم التاريخية قبل أن يدركهم انفصام المجتمع الداخلي في السياسة.. ولعل بغداد أشد العواصم العربية توثباً وتمرداً وانفتاحاً على الجديد. بعد أن كانت أبعد العواصم العربية عن التجديد وأعزفها عنه.. لما يحول بينها وبين البحر الأبيض المتوسط من بادية كان عسيراً اجتيازها فيما مضى.. فالشعر والرسم في بغداد تجددا معا.. لقد جاءت نازك حركة التجديد عن طريق الشعر الإنجليزي وفهمها له في أواخر الأربعينات... وإن كان فهمها فيما يبدو مقصوراً على شعر القرن التاسع عشر لا العشرين».

(جبرا إبراهيم - الرحلة الثامنة ص٩)

أجل لقد كانت أعوام تحول!

ومسيرتها الحياتية جزء لا ينفصل عن مسيرتها الفنية كما قلنا.. وظلت في مسيرتها ابنة العراق والمجتمع العراقي والواقع العراقي النسوي.. حتى حين خرجت خارج العراق كان العراق في داخلها وكانت قيمه وموازينه تحيط بها من كل جانب. هذا العراق الذي حدق فيه جورج هارين وأعطى صورة عن ملامح أهله وملامح مجتمعه وثقافته في كتابه:

Harris, George;

"Iraq. its people, its society, its Culture,"

New Haven, Conn., U.S.A. 1958

كما تحدث عنه وعن تكوينه الحديث هنري فوستر:

Foster, Henry:

"The Making of Modern Iraq," London 1936

وتناول مجتمعه فيما بين سنة ١٩٠٠ وسنة ١٩٥٠ الكاتب لونغريغ في كتابيه:

Longrigg, S.H.:

- Iraq - 1900 to 1950. London 1953.

- Four Centuries of Modern, Iraq, London 1925

كما تحدث عنه كتاب عراقيون وعرب:

- كالدكتور علي الوردي في كتابه «دراسة في طبيعة المجتمع العراقي».
- وعبدالرحمن الدرنبدي في كتابه: «المرأة العراقية المعاصرة».
- وأمين الريحاني في كتابه: «قلب العراق».
- والدكتور بدوي طبانة في كتابه: «أدب المرأة العراقية».
- والدكتور نوري خليل البرازي في كتاب «الصناعة والتصنيع في العراق».
- والدكتور أكرم فاضل الذي ترجم عن «بيردي فوصيل» كتابه: «الحياة في العراق منذ قرن».
- وعبدالجبار داود البصري في كتابه: «نازك الملائكة» - الشعر والنظرية.

وفيه يعرض للمرأة العراقية الحديثة.. وللمجتمع العراقي.. ولبغداد القديمة والحديثة.

وسوى هؤلاء كثيرون تحدثوا عن طبيعة المجتمع الزراعي في العراق.

وكلهم أشاروا إلى أن هذا المجتمع كان يقدم رجلاً ويؤخر أخرى في محاولة اقتحامه للواقع المتغير الجديد.. وكم وقع من ضحايا بين هاتين الخطوتين.. وكم تردد المترددون بين هاتين القدمين... وكم رسب من

رواسب وكم غاصت هذه الرواسب وموازينها في نفوس النساء العراقيات في القرن العشرين.

ثم كان جيل نازك الملائكة الشعري:

- خالد الشواف المولود سنة ١٩٢٤.
- وعاتكة الخزرجي المولودة سنة ١٩٢٦.
- وعدنان فرهاد المولود سنة ١٩٢٦.
- ولميعة عباس عمارة المولودة سنة ١٩٢٩.
- وباكزة أمين خاكي المولودة سنة ١٩٣٠.
- وعبدالقادر الناصري المولود سنة ١٩٢٠.
- وبدر شاكر السياب المولود سنة ١٩٢٦ والمتوفى سنة ١٩٦٤.
- وعبدالوهاب البياتي المولود سنة ١٩٢٦.
- وبلند الحيدري المولود سنة ١٩٢٦.
- وأكرم الوتري المولود سنة ١٩٣٠.

وغيرهم. (عبدالجبار البصري - نازك الملائكة - ٣٥).

- ولعل استعادة سريعة لمراحل حياة نازك توقفنا على مجموعة من الحقائق لها أهميتها في دخول البنية الفنية من بابها الواسع. ونستطيع أن نظفر بهذه المراحل من كتاب الدكتور يوسف عز الدين: (شعراء العراق في القرن العشرين) حيث نجد سيرة حياة نازك بقلمها وفي كتاب الدكتور بدوي طبانة: (أدب المرأة العراقية).. وفي مقدمة ديوان أم نزار الملائكة: (أنشودة المجد) - وفي رسالة ماجد أحمد السامرائي: (نازك الملائكة.. الموجة القلقة).. وفي كتاب الدكتور جلال الخياط: (الشعر العراقي الحديث)... وفي كتاب عبدالجبار داود البصري: (نازك الملائة - الشعر والنظرية).

ولدت نازك في بغداد في ٢٣ آب ١٩٢٣ في عائلة (الملائكة) إحدى أسر

بغداد الكبيرة... في بيت توافرت فيه وسائل الحياة المرفهة.. والنعيم الوفير... وسائل المعرفة الثقافية من كتب وصحف في الأدب والشعر والعلوم.... وأقارب يقيمون للأدب والقراءة والكتابة والحوار العلمي والأدبي قيمة كبيرة حتى أن لعب الأولاد الكثيرين في ذلك البيت في الليالي المقمرة كان المنافسة الشعرية، حيث كان جد نازك يجمعهم ويثير بينهم المنافسة على حفظ الشعر ويمنحهم الجوائز والحلوى. وبين يدينا ديوان شعر لوالدة نازك - أم نزار - بعنوان (أنشودة المجد) صدر عام ١٩٦٨.

وقد كان أخوالها على قدر من التحصيل العلمي والثقافة العالية.. فكان خالها جميل الملائكة دكتوراً... وكان عبدالصاحب الملائكة شاعراً له ديوان شعر صدر سنة ١٩٦٣ بعنوان (إرادة الحياة).

وكان جدها لأمها الحاج محمد حسن كبة إماماً في الفقه وشاعر القرن التاسع عشر في العراق.

وكان والدها صادق الملائكة أستاذاً للغة العربية وكان ينظم الشعر... وكان بيت هذه الأسرة ملتقى الأدباء والشعراء حتى من خارج العراق، حيث كانت تعقد المجالس الأدبية والشعرية والمحاورات في شؤون الشعر والأدب.

في السنوات ١٩٢٩ حتى ١٩٣٦ كانت نازك قد أنهت مراحل التعليم الابتدائي والمتوسط.

وفي سنة ١٩٣٩ أنهت نازك تحصيلها الثانوي..

دخلت دار المعلمين العالية ببغداد - فرع اللغة العربية وتخرجت منها بليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٤ بمرتبة الامتياز.

وحين كانت في دار المعلمين التحقت بمعهد الفنون الجميلة وأتقنت العزف على العود.. وحفظت مئات الأغاني.. واستغرقتها الدراسة في فرع العود ست سنوات حيث تخرجت سنة ١٩٤٩.. وظل العود يصحبها تعزف عليه

لنفسها ولم تظهر به أمام الجمهور إلا في أمريكا في حفلة أقامتها جامعة (وسكونسن) سنة ١٩٥٥ وكانت نازك طالبة فيها.

وحين كانت في دار المعلمين كذلك عكفت نازك على دراسة اللغة اللاتينية وواصلت الدراسة في هذه اللغة سنوات، وسجلتها مادة من مواد الدراسة في جامعة (برنستون) في أمريكا.. وقد أظهرت اهتماماً كبيراً بشعر (كاتولوس) اللاتيني.

وفي عام ١٩٤٩ اتجهت نحو دراسة اللغة الفرنسية مع شقيقها نزار واستمرت حتى دخلت المعهد العراقي للغة الفرنسية عام ١٩٥٣، وتمكننت من قراءة (موباسان ومولبير ودودية) باللغة الفرنسية.

وفي عام ١٩٥٠ دخلت دورة في المعهد الثقافي البريطاني ببغداد درست فيها الأدب الإنجليزي استعداداً لامتحان تقيمه جامعة كمبردج... وقد نجحت في هذا الامتحان في آخر العام... ولم تتح لها الفرصة بعد ذلك لإتمام دراستها وتقديم الامتحان التالي له... لأنها سافرت في نهاية العام إلى الولايات المتحدة للدراسة في بعثة من مؤسسة (روكفلر الأمريكية) حيث اختارت لها أن تدرس في جامعة (برنستون)، ولم تكن هذه الجامعة حينذاك تسمح للبنات الأمريكيات دخولها... فكانت نازك الطالبة الأنثى الوحيدة فيها.. ودرست نازك في برنستون النقد الأدبي واتصلت بجهود (ريتشرد بلاكمور) و(ألن داونر) و(ديلمور شوارتز) و(ألن تيث) و(دوناستاوفر) وغيرهم في هذا السبيل.

في عام ١٩٥١ عادت من بعثتها.

في عام ١٩٥٣ سافرت مع والدتها إلى لندن لإجراء عملية جراحية للوالدة التي توفيت أثناء العملية. مما أصاب نازك بهزة عصبية مرضت بعدها، ولجأت إلى طبيب للأعصاب يعالجها من أثر الصدمة.

في عام ١٩٥٤ قبلت نازك في جامعة (وسكونسن) في موضوع الأدب المقارن وذهبت مبعوثة على حساب مديرية البعثات العراقية. فاطلعت على الأدبين الإنجليزي والفرنسي إلى جانب الألماني والإيطالي والروسي والهندي والصيني.

ومكثت سنتين في (وسكونسن) لتحصل على الماجستير في الأدب المقارن.. وقد سجلت مذكراتها الأدبية في هاتين السنتين. ونشرت بعضا منها في جريدة (الأهرام) المصرية صيف عام ١٩٦٦ في عام ١٩٥٩ و١٩٦٠. تركت العراق على أثر التغيرات التي أعقبت ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ لتقيم في بيروت... وحين هدأت الأوضاع عادت لتواصل العمل الذي انقطع معيدة في كلية التربية ببغداد.. وكانت قد عينت فيها عام ١٩٥٧.

في عام ١٩٦٢ تزوجت من زميلها في التدريس بقسم اللغة العربية الدكتور (عبدالهادي محبوبة).

في عام ١٩٦٤ عملت هي وزوجها في تأسيس جامعة البصرة حيث كان لدكتور عبدالهادي نائبا لرئيس جامعة بغداد ثم أصبح رئيسا لجامعة البصرة.. بقيت نازك تعمل في تدريس اللغة العربية.. ثم انتخبت رئيسة لقسم اللغة لعربية في كلية الآداب.

في سنة ١٩٦٥ ألقت في معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة لدول العربية بالقاهرة حينذاك مجموعة محاضرات عن (شعر على محمود له).

وأخيراً انتدبت هي وزوجها للتدريس في جامعة الكويت..

ولعلنا - حتى لا نتناقض مع منهجنا - نشير إلى مجموعة من المؤشرات ي مسيرة نازك الحياتية ذات تأثير كبير في مسيرتها الفنية.

هذه الإشارات الدالة.. أن أسرة نازك ممتدة وذات جذور بعيدة... عملت في التجارة... وأثرت ثراء واسعاً منذ القدم... واتخذت بذلك لنفسها قوة مؤثرة في مجتمعها المحيط بها... حتى إذا كانت الحروب العالمية والتغير في التركيب الاجتماعي وتفتت العائلات الكبيرة إلى أسر صغيرة.. قل الترابط.. وضعف النفوذ وظلت الأسر الكبيرة مشدودة إلى الأيام الأولى وكثيراً ما تعلقت بالماضي حتى تصبح أسيرة هذا الماضي الذي كان يجلب لها النفوذ والسطوة والثراء.

التعليم في مثل هذه الأسر كان أيضاً علامة وجاهة.. وملمح تميز.. وحلية وزينة تفاخر بها الأسر.. ومدار تسلية داخل تلك الأسوار التي يرفعونها من حولهم لتكون جدران حماية ومنعة ودليل جاه.. وكانت نساء مثل هذه الأسر تتحرك داخل هذه الأسوار كما تتحرك داخل الماضي وقيم الماضي. وما يثيره الماضي من ذكريات العزة والنفوذ. وكانت المجالس الأدبية والشعرية وإثارة المناقشات حول الشعر والأدب داخل هذه الأسوار صورة من صور هذه المجالس المتنفذة.. فالدنيا تقبل عليهم وتأتيهم من خارج هذه الأسوار ومن خارج البلاد وهم باقون في داخل قلاعهم ومن هنا يتأهبون تأهباً لاستقبال الثقافة والمعرفة والتحصيل العلمي والأدبي، حتى يتمكنوا منها من حيث الإحاطة بها طلباً للتميز والتحلي بما لا يتحلى به عامة الناس. وهي ثقافة يمتلىء بها الإناء ليفيض لا ليحدث تأثيراً وتغييراً في النفس وفي الآخرين وفي الواقع الاجتماعي المحيط إلا القليل القليل.. ولكنها ثقافة تسوغ لحاملها أن يقول أن يدعم ما يقول بالدليل... ولكنها لا تعين على خلق موقع وصدور مواقف وإرسال زوايا رؤية جديدة.. وإشعاع وعي وفكر اجتماعي فلسفي.

إن الثقافة الواسعة التي يظفرون بها دون غيرهم لأنهم متنفذون فلا تفلت أية فرصة من بين أصابعهم.. إن هذه الثقافة تجعلهم يعيشون في عالم خاص

يبنونه لأنفسهم له أسواره العالية التي تصد الرياح.

وهذا التميز يخلق لدى هذه الفئة حساسية مفرطة لا تقبل عالم الناس وإنما تمضي بعيداً عن جمهور الناس... إلا إذا أدخل عالم الناس نفسه كلها في عالم هذه الفئة.

وتستسلم هذه الفئة لعواطفها دون أن تجد لهذه العواطف كوابح أو توجيهاً نحو المواقف الإيجابية.. ودون أن تضبط مغالاتها أو الاندفاع المتطرف فيها.. وما أكثر ما تسلمها تلك العواطف المبالغ فيها إلى الأوهام والخوف والحزن والوحشة في أسوأ حالاتها.. وقد تنتهي بها إى الانكفاء على الذات والدوران حول النفس... فإذا رفعت هذه الفئة رأسها فإنما لا تتجاوز «الوقوف والإطلالة من النافذة والتناول من بعيد» على حد قول الناقدة خالدة سعيد في كتابها: (البحث عن الجذور) بيروت سنة ١٩٦٠.

وهذا المجتمع أو هذه الفئة في هذا المجتمع تنظر للإنسان نظرتين بميزانين مختلفين: نظرة للمرأة حينما يصدر عنها إبداع.. تتناوله بالتهويل والتصفيق دون اختبار دقيق.. ونظرة للرجل حين يصدر عنه إبداع.. فلا تقبل منه ما تقبلته من المرأة...

فالنظرة التقديرية للشاعرة جاءت من حيث هي امرأة وعدد الشواعر قليل.. ومن هنا لا نقيسها بالشاعر لأنه رجل وعدد الشعراء كثير... مثل هذه النظرة مضللة في عملية التقويم.

ولسنا نشك في قيمة ما توافر لدى نازك من فرص التثقيف الذاتي وفرص التثقيف الأكاديمي ومعرفة الغات المتعددة والآداب المختلفة الصادرة عن أمم مبدعة متحضرة ومعرفة الموسيقى... والغناء... فكل هذا يجعلنا أمام شاعرة متمكنة من وسائلها ومواد بنائها الفني واطلاعها الواسع.. مما يجعلها تطل على آفاق المرأة... وترى مظاهر السلبية لديها ومظاهر الإيجابية...

بحيث تدعو إلى تحريرها من الجمود والعقم من الناحية النظرية على أقل تقدير.. أما حتى يجيء الأمر للتطبيق العملي.. فإن الثغرة تتسع بين النظر والممارسة.

ولعل حساسية هذه الفئة المفرطة تضع أفرادها في حالة انهيار أمام أية كارثة فردية خاصة تلم بهم... فليس هناك لديهم الاهتمام الكبير بالقضايا المصيرية لإنسان مجتمعهم، ولهذا تراهم تهزهم الأحداث الخاصة التي لم بهم ويهدهم القلق والفزع بحيث لا تقوى أجسامهم ونفوسهم على تحمل ما يقع لهم، فيقعون فريسة الاضطرابات العصبية والصدمات النفسية.

وما أسهل ما يعوم أفراد هذه الفئة في شبر ماء... ثم لا يلبثون أن يثوروا على ما دعوا إليه من دعوات لم يتبينوا أبعادها ولم يلامسوا أعماقها ولم يتريثوا ليروا مردودها... فهم في عجلة دائمة من أمرهم لا يستقرون على حال... مثل هذا القلق يسبب لهذه الفئة الدخول في مواقف متناقضة أو تبدوا متناقضة على أقل تقدير.

«وما أكثر ما يختلط الأمر لدى هذه الفئة حين يتصل بالقيم القومية كالعروبة والقومية فلا يتضح الهدف ولا تلوح الغاية... وتنقلب الغاية وسيلة والوسيلة غاية من غير تدبر... فالعروبة والوحدة وقضايا الإنسان المصيرية في الحرية والديمقراطية وتقرير المصير واتخاذ المواقع وصنع القرارات... كل أولئك لا يدرون أيها الغاية وأيها الوسيلة... ولذلك تراهم يكادون يطيرون من الفرح لـظاهرة تطفو على السطح من شكليات في الوحدة العربية وما شابهها حين يترامى عليها الملهوف المحروم المشوق المستهام. هذا الانهيار المدمر وهذه الدهشة المتزايدة... كلها تنبع من رؤية مضببّة للأشياء من بعيد دون أن تكون في الخط الأمامي لترى الرؤية الواضحة... وقد رضعت نازك من أمها مشاعر القوميّة، وظلّت هذه المشاعر غائمة رومانسية قائمة على ضعف الرؤية تطير فرحاً لقيام الجامعة العربية وترى فيها بشائر وحدة... فلا تتبين الخيوط البعيدة والأيدي الخفية والأسلاك الآثــمة التــي توجــه وتعــوق

وترسم وتخطط ،لا من أجل تقدم الشعوب وتوحد جهودها وسيرها،بل من أجل توريطها وتعويقها وشللها. وظل هاجس الوحدة لدى نازك لا يختلف في جوهره عن هاجس الوحدة لدى أمها.

وظلت نازك مشدودة للماضي وأيامه العذبة الجميلة... «وما كان أكثر زوارنا تلك الأيام العذبة الجميلة... سنة ١٩٣٦... ومنذ هذا التاريخ انطلقت أمي تنظم الشعر وكنا حولها إذ ذاك سبعة أولاد... أنا الكبرى بينهم وعمري ثلاث عشرة سنة... وكنت أحب الشعر وأنظمه... ورحت أعرض على أمي منظوماتي فتبذل لي التوجيه والنقد وترعاني بالمحبة والتشجيع... وقد شهد صباى ساعات طويلة من الجدل بين أبي وأمي حول كلمة في شعرها تؤثرها هي ويراها أبي قلقة فيقترح عليها استبدالها بسواها... ولذلك كتب أبي على مجموعة شعر والدتي التي نسخها بخطه هذه الكلمات: (ديوان أم نزار الملائكة بقلم زوجها الكاتب)... وكنت في صباي أمازح أبي حول قوله (بقلم زوجها الكاتب) فنضحك جميعاً.

وما أكثر ما كان أبي يحب شعر أمي ويفخر به. وكم من مرة سألها أن تقرأه بصوتها الخجول الواطئ أمام أصدقائنا من الأدباء والمدرسين الذين كان بيتنا عامراً بهم في تلك الأيام ومنهم الشاعر الدكتور محمد مهدي البصير... وكانت حياة أمي ثلة من العواطف لا تهدأ قط... شديدة الحب لنا نحن أولادها... كثيرة القلق علينا من أن يصيبنا شيء،بحيث تصهر نفسها صهراً إذا ما تأخر أحدنا في المدرسة دقائق عن الموعد... ولدينا اليوم (١٩٦٥) حقيبة ملأى بأوراق أمي فيها مئات القصائد بخطها الردئ.. وقد حاولت عدة مرات منذ وفاة أمي أن أجلس إلى أبي ليملي عليّ شيئاً مما في تلك الأوراق فكان يقبل على ذلك في استعداد كامل شاعراً بما عليه من واجب إزاء الفقيده وشعرها ولكن هذه المحاولات قد انتهت دائماً إلى الخيبة... فما يكاد أبي يتناول في يده أوراق أمي ويرى خطها حتى

تنحدر دموعه غزيرة حارة ثم يبكي بكاء مرا ينتهي إلى الصراخ... ولذلك عدلت نهائياً عن هذه المحاولة وتركت الحقيبة مقفلة. .ولعل من اتمام الفائدة أن أقول إن حياة أبي قد انهارت بعد وفاة شريكة حياته ورفيقة عمره انهياراً كاملاً، فاعتزل الناس والدنيا في غرفته وغلب عليه التشاؤم المطلق... وكانت الصفة الغالبة على أمي هي المثالية الأخلاقية فهي تبحث عن الكمال... وتريدنا نحن أولادها أعلى صورة ممكنة للخلق، وعندما كبرت ودخلت الكلية أقبلت إقبالاً شديد على نظم الشعر حتى سبقت أمي في كثرة القصائد. وقد كان ذلك سبباً في تطور حياتنا الأدبية في المنزل... ومن أحب الذكريات إلى قلبي تلك الأوقات الكثيرة التي كنا نقضيها أنا وأمي في قرض الشعر، ومعنا في الحالات كلها خالي جميل (الدكتور جميل الملائكة). وكان ذلك أكثر ما يقع في أيام العطلة الصيفية، فيحضر جميل مع الصباح ويقضي النهار لدينا، فما نكاد ننتهي من الغداء حتى نجتمع ثلاثتنا في ركن بارد من المنزل وفي يد كل منا قلم وأوراق... ثم نأخذ بنظم قصائد مشتركة... سنة ١٩٤١... ومهما يكن فإن الظهيرة كانت تنصرم وقد نظمنا ثلاث قصائد نقرأها على أبي وإخوتي عندما نجتمع لشرب الشاي عصراً... وكان الملاحظ أن الأهل يميزون أساليبنا عندما نقرأ عليهم القصائد ما اشتركنا في نظمه في خريف سنة ١٩٤٩... ويلاحظ أن القصيدة الثالثة على أسلوب الموشح وكنها اتفقنا فيما بيننا على خطة قوافيها فالتزمنا بها.

وفي عام ١٩٥٢ سافر أخي نزار إلى الولايات المتحدة للدراسة... وقد أثر هذا تأثيراً عنيفاً في مشاعر أمي بسبب تعلقها بنزار... تعيش في خوف دائم من أن يقع له شيء... حتى خفنا عليها أن تمرض... والواقع أن علامات المرض لاحت عليها فعلاً... وفي شباط عام ١٩٥٣ كانت نفسية أمي قد تدهورت... وقد بدأت تسير إلى الموت منذ تلك اللحظة فما مضت أربعة أشهر حتى كانت ترقد في قبرها الكئيب على قمة التل في ضواحي

لندن...

منذ يوم الثلاثاء ٣٠ حزيران... وفي ٦/ ١٠/ ١٩٦٥ وأنا أكتب عنها...

بعد أربع عشرة سنة من وفاة أمي... ما زالت الذكرى تهزني هزاً عنيفاً كلما تذكرتها... «(المقدمة التي كتبتها نازك لديوان أم نزار... بعنوان (أنشودة المجد ـ شعر).

هذه الحساسية المفرطة تجعل التطلع للخروج من قلعة الأسوار ليس تطلعاً سهلاً... حتى إذا اتيح الخروج عاد المرء يركض ثانياً إلى الدخول في القلعة خوفاً وهلعاً وطلباً للحماية.

إن رحلة نازك في الأزمنة... الماضي... والحاضر... والمستقبل... يجعلها رحلة لا تبرح الماضي إلا لتعود إليه.

فنازك في ظروفها الموضوعية من حيث وجودها في أسرة الملائكة. ومن حيث طبقتها ومن حيث ارتباطها وارتباط أسرتها بالتراث الماضي بكل مقوماته ومكوناته الثابتة... ومن حيث ظروفها الإقتصادية الواسعة... ومن حيث ارتباطاتها بالسلطة المتنفذة المتولية شؤون غيرها. ومن حيث... ومن حيث... نازك هذه مرتبطة ارتباطاً جذرياً وثيقاً تلاحمياً بالماضي بكل ما يحمله من قيود وأثقال وأسوار وحصار... وهي حين تتهيأ للرحلة من الماضي إلى الحاضر... وإلى المستقبل إنما هي رحلة العائدة إلى الماضي لا رحلة التي تعتزم الإقامة في الحاضر المطل على المستقبل.

ثم إن الدخول في دائرة الذات... وإدخال الدنيا كلها في هذه الدائرة... يعين على التفرد بالدنيا والنفس في مكان ناء بعيد عن جلبة الحياة مما يمكن من التأمل على مهل ودعة.

لكن حينئذ تفقد الحياة وهجها وحرارتها ونبضها المتحرك وقدرتها على التفجر... ويصبح البحر بحيرة... والنبع بركة... والنهر المتدفق غديراً أو

جدولاً محصوراً راكداً.

وحينئذ كذلك تتحول طبيعة البنية في القصيدة لتكون أقرب للوحدات الثابتة المتكررة سواء في ذلك أكانت الوحدة بيتاً أم فقرة شعرية... ويتكون بناء القصيدة في هذه الحال من وحدات تنمو بعضها فوق بعض أو تمتد امتداداً او تتسع على القاعدة ذاتها والمساحة نفسها والمستوى إياه... فتكون في معظمها بنية تراكمية.

أما النفس ذات الصلة الجدلية بالحياة التي تتحاور وتنتشر وتخترق... فالبنية لديها بنية سيموفونية... وكل وحدة أو حركة فيها تتفجر تفجراً وليس امتداداً تراكميا... وتكون النقلة من حركة إلى حركة فجراً جديداً وأفقا أكثر اتساعاً وضوءاً وتجدداً وموقعاً متقدماً عن موقع... وانعطافات إلى الأمام وإلى الأعلى.

وحينذاك تكون البنية مركبة ذات وظائف حياتية وجمالية إبداعية متألقة.

ولقد قلناها غير مرة إننا حين ندخل البنية الفنية من الباب الواسع... باب الحياة... ثم ندخلها من الباب الضيق... باب التشكيل الفني وصياغة القصيد.... ثم نلتقي على الحقائق ذاتها.... نكون مطمئنين إلى أن مقاييسنا المنهجية صحيحة أمينة.

ولعلنا من أجل هذا أدركنا ما وصل إليه الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه:

(لغة الشعر بين جيلين ـ دار الثقافة ـ بيروت). حين عرض لنازك وشعر نازك ولغة نازك (ص١٥٥-١٩٩) فقال:

«... وهذا دليل واضح على أن شعر الشاعرة في مجموعتها الثانية لا يؤلف لونا جديداً مقيداً بفترة زمنية يختلف عن شعرها في المجموعة الأولى... فشعرها في المجموعتين يمت إلى زمن واحد متقارب الحلقات كما

أنه يحمل طابعاً واحداً مثلماتحدثنا عن ذلك... وأنت تقرأ المجموعة الثالثة... قرارة الموجة... فتعود بك الذكرى لقصائدها في المجموعة الثانية... فالموضوعات متشابهة والروح الذي يسري في مقطوعاتها في المجموعتين واحد... كما أن لغتها محتفظة باطارها وشكلها... وما أظن شيئاً جديداً ـ يفجؤك وأنت ترى (أول الطريق) في المجموعة... فتشعر أن (الشظايا والرماد) تعود ثانية أو قل حتى (عاشقة الليل)... المجموعة الأولى... قد عادت في شكل آخر... فما زالت تلك الطبيعة بالريح والسراب والهضاب والمنحنى... وما زلنا نرى (المساء الغريق الضياء) الذي استطلعناه في (عاشقة الليل) وهو محفوف بكل (مخيف مارد) ولا أريد أن أعود بك إلى حديث (الافعوان) والغيلان الذي أشرنا إليه...».

ولعلنا ندرك كذلك ما وصل إليه الباحث يوسف الصائغ... في رسالته حول (الشعر الحرفي العراق) في الفترة التي تمتد بين نشأة هذا الشعر عام ١٩٤٧ وعام ١٩٥٨ الذي نشر في بغداد سنة ١٩٧٨... حين قال:

«... فواضح ألا فروق تذكر بين محاولة (بدر) و(نازك) وبين المحاولات السابقة في مجال الجرأة على تنويع القافية والتفعيلات رغم أن مجمل هذه النماذج كانت لا تزال تشير بشكل ما إلى طبيعة الموشح.

إن الشيء الذي يصح تأكيده هو أن رواد الشعر في العراق كانوا مسبوقين بعدد من المحاولات في هذا المجال... قد تكون قليلة... ولكن بعضها ليس بعيداً زمنياً... فالنماذج التي قدمناها لـ(سليم حيدر) و(فؤاد الخشن) و(نيقولا فياض) تسبق بقليل تواريخ المحاولات الأولى (للسياب و(نازك)... فضلاً عن محاولات (نسيب عريضة) و(خليل شيبوب) و(علي أحمد باكثير) و(لويس عوض) و(محمد فريد أبو حديد)».

ويمضي الأستاذ يوسف الصايغ... فيقول:

«... على أننا يجب أن نسجل لنازك سبقها إلى تقديم تجربة الشعر الحر... عبر مقدمتها التي كتبتها لمجموعة (شظايا ورماد) الذي صدر في صيف عام ١٩٤٩... ولعل سر الحماسة التي كتبت بها هذه المقدمة بعود للمنافسة مع (بدر شاكر السياب) ومع هذا فثمة ما ينبغي ملاحظته على المنهج الذي تضمنته مقدمة (نازك):

إن أهم ما يلفت النظر أن الشاعرة طرحت تجربة الشعر من جانب شكلى فقط تناول بشكل أساس الوزن والقافية، وربط ذلك ببعض المفاهيم الحديثة... عن اللفظة والصوت. وعن الإيحاء والرمز... والغموض ـ وإن هذه المفاهيم كانت تعبيراً عن تأثر الشاعرة بقراءاتها لنماذج الشعر الأجنبي... وما نحسبها أنجزت كثيراً في هذا المجال، لأن النماذج الأولى التي طرحتها للتحليل في هذا المجال ـ لولا جانب الصياغة ـ لا تفضل إن لم تكن دون مستوى عدد من النماذج العربية التي سبقتها سنوات في مجال التجديد.

لقد كان النقص عند نازك يتمثل بأنها لم تستوعب العيب الأساس في القصيدة العربية الذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ هي وحدها المسؤولة عنه.

لقد أثارت نازك قضية التجديد في مقدمتها دون أن يكون لها مفهوم متكامل عن هذا التجديد الذي تريده. وكانت الحدود التي اقترحتها لا تكفل إحداث تغيير أساس في طبيعة القصيدة العربية بل تتحرك في مجال التهيئة لذلك.

وللباحث أن يعزو ذلك إلى عوامل عديدة... من أهمها أن (نازك) لم تكن تحمل نظرة متكاملة إلى الحياة تفسر بها على ضوئها الظواهر وتحللها وتقترح طرق تغييرها.. بل إنني لأزعم أنها لم تكن تنطوي على صورة واضحة لطبيعة العمل الشعري كظاهرة حضارية... ولا على وظيفة الشعر في الحضارة (ان الشعر عندها وسيلة وليس بغاية)... بينما يقدم محمود أمين

العالم آراء أكثر نضجاً وتكاملاً. مما احتوته مقدمة (شظايا ورماد)... وربما كان ذلك ناجماً عن أن (العالم) على عكس (نازك) يتبنى منهجاً واضحاً... فهو أقرب إلى فهم متكامل للعمل الشعري ووظيفته،الحضارية على الرغم من أنه اعتبر تحديد الشكل كفيلاً بأن يوصل إلى تطور في طبيعة الشعر العربي، حيث نلتقي هنا بشكل ما مع (نازك)... إن (العالم) حين ينص على أن قيمة الشعر هي بمقدار ما يأخذ من الحياة ويعطي لها... فهو إنما يعبر عن فهم جدلي لمنطق الحضارة وقوانينها... وبهذا يجعلنا نحس اختلافه عن (نازك) التي ترى أن الحياة لا قانون لها وأن،الشعر لا قانون له يحركه على المستوى نفسه. وهو يتجه في مجال أوسع مما اتجهت خلاله (نازك) إلى آفاق التجديد... حين ينص على فتح البيت الشعري وجعله يفضي إلى الأبيات الأخرى إفضاء،تركيباً وتصويراً. فهذه الدعوة أكثر من القول بالتلاعب بعدد التفعيلات لغرض تلافي الحشو. وهذا يشجع على الاعتقاد بأن تصور (العالم) عن عملية التجديد هذه كان أكثر تكاملاً وأكثر ارتباطاً بعملية التجديد كنظرة عامة. ص٣٣-٣٦».

وفي الفصل الرابع الذي خصصه الباحث يوسف الصائغ من رسالته يعرض لتجربة نازك الملائكة في الحب فيقول ص١١٦-١٢٠:

«... تقدم لنا تجربة نازك الملائكة في الحب فرصة لدراسة هذا الموضوع من زاوية جديدة... وتنجم أهمية ذلك في رأينا أن دراستنا لتجربة الحب عند شاعرة (امرأة) يمكن أن تكمل الصورة النفسية التي كان يعانيها الشعراء

خلال سنوات الخمسينات،ولا شك في أن قصائد نازك عن الحب هي قصائد صادقة... على أننا لكي نتفهم جيداً طبيعة تجربة نازك ومن ثم قصائدها في هذا المجال يجب أن نتذكر أن الفتاة في العراق كانت محرومة اجتماعياً من حرية العلاقة العاطفية... وهي لهذا غير مخيّرة في كتمان ما تعانيه... فإذا عبرت عن ذلك جهدت في أن تغلق تعبيرها... فلا تصرح

بل قد تلمح إليه، وأنه حين تملك فتاة أن تعلن عن حبها بهذا القدر أو ذلك من الصراحة فإنها تحتاج في الواقع إلى قدر من الجرأة والثقة بالنفس... وهذا ما احتملته نازك في قصائدها... فعبرت بجرأة نسبية عن تجربتها ـ وكل ما تملكه من اعتذار امام المجتمع أنها شاعرة وأن الشعر خيال وكذب... إنه لمن الواضح تماماً أن أزمة الحاجة إلى الحب لدى الشاعرة لا بد أن تكون أعمق رغم أن الظروف كانت تهب الشاعرة قدراً من الثقة والحرية أكثر مما يتوافر لسواها من الفتيات. ولكن هذا الواقع كان لا يعني أن الشاعرة ملكت حرية أكثر مما يتوافر لسواها من الفتيات. ولكن هذا الواقع كان لا يعني أن الشاعرة ملكت حرية أن تحب وأن تمارس كفاءتها في علاقتها العاطفية بالقدر الذي تمارس فيه كفاءتها الفكرية وثقافتها وطاقتها الشعرية... لقد كان عليها لهذا أن تنتظر الحبيب وأن تحل به وتبحث عنه بين أحاسيس متناقضة من الرغبة والزهد... من الأمل والخيبة... من الثقة والتردد... من الرضى والسخط...

والحبيب والرجل حاضر في أغلب قصائد الشاعرة... وإنها لتخاطبه وهي في دوامة من مشاعرها المتناقضة... ومن خلال القصائد تبدو الشاعرة مقيدة إلى ذكرياتها... وهي ذكريات تجربة فاشلة مرت... تعطي في نفس الشاعرة أرجاعاً مختلفة... إنها صراع بين الذات وصراع مع الحبيب... وتظل الشاعرة مشدودة إلى تناقض أحاسيسها... فهي تكره ذكرياتها وتحبها... وهذه الذكريات التي ترقد في الأعماق مشلولة ضائعة حيرى... لها صدى جامد الوقع. وهي رؤى عابرة... هي في واقع القصائد حضور دائم لا تنفك الشاعرة تلجأ إليها... لا يغير من حاجتها إلى مادتها أن الشاعرة لا تفتأ تشكو منها وتشجيها.

وهي مشدودة إلى تناقض مشاعرها تجاه الحبيب: فهي إذ تؤكد عليه معنى الخيبة واللا جدوى لا تجد ازاء مشاعرها بأسا من أن تقدم للحبيب تحديها...

إن الشاعرة إذ تتوجه بنداءاتها هذه الى الحبيب إنما تتوجه إلى نفسها وتتقاضاها التمرد والثورة عبثاً... وتتعب الشاعرة... فيقودها التعب إلى نوع من التأمل... ويهبها الهرب الذهني بطريقة لا تخلو من دلالة نفسية... وخلال هذا يكون الحلم والشوق هربا ذا لذة صوفية... وقد تخضع الرغبة في الحلم إلى تعقيد الحاجة وتنسحق تحت ضغطها فيتحول الحلم إلى كابوس كما في قصيدتي (صلاة للأشباح) و(لعنة الزمن)... وحين يغدو كل شيء مسحوقاً تحت هذا النزوع المشلول،لا يتبقى سوى التمرد بالأسئلة.وتعكس قصيدة (النهر العاشق) نموذجاً آخر للتعويض النفسي عن الحاجة إلى الرجل بشكل عام... فإنه لمما يلفت الانتباه مقدماً الطريقة التي لوت بها الشاعرة موضوع الفيضان الذي عانى منه الناس عام ١٩٥٤ وكيفته لمشاعرها الشخصية تماماً فعوض عن الانسياق مع ما انساق إليه أغلب الشعراء في تصوير ما صاحب وأعقب الفيضان من بؤس... رأت ا لشاعرة في النهر (عاشقاً) وأسبغت عليه المحبة والرضا والحنان... وهي قضية تثير الانتباه للمرة الثانية... لأنه أليس غريباً أن تجد الشاعرة في قسوة الفيضان وما يحدثه من تدمير حناناً وألفة؟... أليس في ذلك إعجاباً بالقسوة ومداراة للقوة واعجاباً وافتتاناً بها؟... تجسد الشاعر النهر على هيأة رجل عاشق... وتقدم له خلال ذلك من الصفات ما يزيد من تجسيده... فلهذا الرجل ذراعان مبسوطتان في لمعة الفجر... وقدماه رطبتان... وشفتاه تسكبان قبلاً طينية... ثم ترتبط هذه الصفات بمستلزمات أخرى أشد دلالة... وواضح أن هذه الصور والمفردات مشحونه بدلالات نفسية قد لا يجانبنا التوفيق إذا ما رجعنا بها إلى نوازع مكبوتة... وتثير انتباه الدارس في قصائد الشاعرة رموز لا تخلو من دلالة نفسية... إن لم يكن من دلالة جنسية... لعل الشاعرة لم تكن تعيها أو تريدها... إن أشد الرموز وضوحاً عند نازك هما الأفعوان والسمكة... ان الرمزين يتحققان عبر جو أشبه ما يكون بالحلم... بل إنه الكابوس. في قصيدة (الأفعوان) يثير القارئ اختيارها (الأفعوان) بالذات وفي مقابله

اختيارها (اللابرنث)... وأن الأفعوان يتبع المرأة إلى هذا (اللابرنث) الضرير الذي تلجأ اليه وهو عدو لجوج... خفي عنيد... صامد كصمودالنجوم... كصمود الزمن... وهو عدو مخيف... إن الشاعرة لا تدري أين تهرب بعد أن ملت الدّروب وسئمت المروج، فالأفعوان يقتفي خطواتها... فلا انعتاق من يديه على جبهتها الباردة وأهدابه الحاقدة...

أما في قصيدة (لعنة الزمن) فتكون (السمكة) الرمز الرئيسي خلال جو كابوس قوامه النهر والأشباح والسيقان الصفر... وهما اثنان هي والحبيب وقد أوشك الليل... وإلى جانب ذلك يمكن ملاحظة رموز وألفاظ أخرى لا تفتأ تتكرر في القصائد... من ذلك الجرح والفراغ والكأس والدم والجوع والظمأ... على أن أكثر هذا الشعر كان يختنق بتجربة محدودة نفسية قوامها الإخفاق والشكوى،بحيث لم تستطع أن تهب موضوع الحب شموله... وتخرج منه عن خصوصيته... وبحيث كان يبدو أن قصيدة واحدة يمكن أن تغني عن قصائد لفرط ما تميزت القصائد بالتكرار واللجاجة العاطفة...».

وفي معالجته لقضية الوزن يقول يوسف الصائغ ص١٣١: «إن مما تجدر ملاحظته هو أن أكثر الشعراء الرواد إن لم يكن كلهم ظلوا لعدة سنوات متأثرين بنمطين من الموسيقى الشعرية... أحدهما النمط التقليدي... وثانيهما النمط الحر... ولهذا وجدنا عدداً كبيراً من الشعراء الشباب يكتبون في وقت واحد قصائد تقليدية وأخرى حرة،ومما يلفت الانتباه أن شاعرة مثل نازك الملائكة لم تنتج من القصائد الحرة خلال عدة سنوات سوى عدد ضئيل قياساً لقصائدها التقليدية... كما أن عدداً كبيراً من القصائد الحرة التي كتبها الشعراء خلال الخمسينات كانت أقرب إلى النمط التقليدي منها إلى النمط الحر».

ولعله بسبب هذا حين أصدرت الشاعرة دواوينها الشعرية الثلاثة: الأول: «عاشقة الليل» سنة ١٩٤٧ بغداد، والثاني: «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩

بغداد. والثالث: «قرارة الموجة» بيروت سنة ١٩٥٧... وأصدرت عام ١٩٦٢ «قضايا الشعر المعاصر»... رأى الدارسون والنقاد أنها تصدر عن «عالمها الخاص الذي بنته بنفسها (كما يقول الدكتور جلال الخياط في كتابه: الشعر العراقي الحديث ص١٥٩) ذي حدود ضيقة جداً قوامه اليأس والألم والعيش في ذكريات الماضي، والوحدة التي لا تجد لها تفتحا الا في الصراحة الشعرية... وتكرر ألفاظ الغربة وخيبة الأمل ـ والوحدة القاتلة واليأس المرير... وهي تعيش في حلم أبدي دائم... وتحرق البخور وتقيم الشعائر والطقوس لمقدم الحزن إلها صغيراً... وتعيد معاني سبق إليها شعراء كثيرون كالمعري والخيام وإيليا أبي ماضي. إن الشاعرة ذات حساسية مفرطة... وهي رومانتيكية تبحث لها عن عوالم بعيدة لا ظل لها في الواقع. قد ترتفع أحياناً إلى مستوى الأعراض النفسية غير المألوفة... وقد عانت من الغربة ـ وهي في وطنها وبين أهلها ـ كثيراً... حتى عشقت الحزن. (وعاشت في غربة. الآخرون حولها أغراب. العالم حولها غريب. في سائر القصائد تمر بها وحيدة تغني مشاعرها فقط) على حد قول خالدة سعيد في (البحث عن الجذور).

كما التقط ذلك منها الدكتور جلال الخياط. والشاعرة اذن تحيا مشكلتين: الغربة، هذه التجربة التي تعقدت حتى غدت مشكلة... والقلق والبحث عن الجديد النابعين من الملل والرغبة في الحياة ولا من جديد: فلتلذ الشاعرة بالخيال البعيد عله ينقذها من السأم... ولتشيّد (يوتوبيا) في كل يوم. وهذه اليوتوبيا كما تشرحها الشاعرة:

(كلمة اغريقية معناها: لا مكان. استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي).

ويمضي الدكتور في اقتباس رأي خالدة سعيد: (ونتيجة لهذه الغربة والملل لاذت الشاعرة بعالمها الخاص).

وظلت تدور وتدور في ذلك العالم الخاص معبرة عن الحرمان واليأس... ويلتقي في ذلك مع مارون عبود في كتابه (على الطائر) وكتابه (مجددون ومجترون) حين يقول: (فلتنزع الشاعرة نظارتها السوداء لترى بهجة الكون فقد كاد يكون موضوعها واحداً. إن المائدة ذات اللون الواحد لا تشبع النهم. وهي خنساء جديدة... ولكنها مثقفة تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد... الحزن والكآبة).

«شعر نازك إذن في معظمه تجربة تكرر نفسها لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة... بل حصرت نفسها في قوقعة الدموع، ولا شئ غير الدموع، كنائحة على ميت موهوم في مأتم دائم.

(ويلتقي الدكتور مع خالدة سعيد) في أن انكفاء نازك على نفسها رفض للحياة بشكلها القائم لكنه رفض ليس فيه مواجهة للمشكلة بل ابتعاد عنها، وفي نهاية المطاف تحولت الشاعرة إلى ما يشبه الإحساس بحب النفس... فأحبت نفسها بعد أن عجزت أن تحب أو تحب... حتى عندما تغني خارج نفسها بشكل موضوعي يبدو إحساسها إطلالة من النافذة لأنه يأتي وصفياً يلم بالموضوع من بعيد كما يبدو في قصيدة النائمة في الشارع... على حد تعبير خالدة سعيد...

ولئن اختلف أسلوب الزهاوى واشعاره عن أسلوب الشاعرة في معالجة قضايا المرأة، حيث يكتفي بأفعال الأمر والنصائح والإرشادات المباشرة بينما الشاعرة تعرض المشاكل بأسلوب حزين يصور المأساة ويثير النقمة في نفس القارئ ضد هذه العادات... مع ذلك فما زالت الشاعرة تكرر تجربة الحزن في قصائدها ولم تحاول أن ترود مجالات أخرى ولم تتطور تجربة الحزن عندها بل بقيت جامده تدور في إطار محدود... ولعل مفهومها للشعر خاطئ من البداية... ولعل هذا المفهوم هو الذي جعلها تعيش في عالم خاص ضيق لم تبارحه... فالشعر عندها... كما تقول هي نفسها...

وسيلة وليس بغاية... وسيلة للتعبير عن حزنها حتى إذا تخلصت من هذا الحزن لم يبق للشعر معنى... فالشاعرة لم تكن مخلصة لفنها ولم تهدف إلى نظم الشعر لتبدع لنا نماذج شعرية خالدة... إنما اتخذت من الشعر واسطة للتنفيس عن أحزانها... ولقد أصبحت الشاعرة قليلة النظم في الأعوام الأخيرة (سنة١٩٧٠). كان الشعر عند نازك أشبه بالخمرة للمحزون يدمن عليها لينسى آلامه حتى إذا تخلص من تلك الآلام لم يعد بحاجة إليها... وقد يصبح شربه عادة ليس غير...».

ولعل الدكتور جلال الخياط قد أحس بقسوته في الحكم على شعر نازك فجعل ينقل ما قيل إلى جانبها،فنقل قولة الدكتور احسان عباس فيها من أنها كانت أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم... كما ينقل قولة الدكتورة عائشة عبد الرحمن... إن الشاعرة نازك قد أدخلت قيماً جديدة على الأدب العربي...

وبعد أن قال إنها قليلة النظم في الأعوام الأخيرة عاد يقول في الهامش إنها قد صدر لها مؤخراً ديوان جديد... لعله يعني ديوانها «شجرة القمر» الذي صدر عن دار العلم للملايين... بيروت سنة ١٩٦٨.. والذي ألحقت به ديـوانها التالي: «مأساة الحياة وأغنية للإنسان» عن دار العودة ـ بيروت سنة ـ ١٩٧٠.

ثم عاد يشير إلى أنها هاجمت الشعراء الجدد لأنها فشلت في أن تكون رائدة لهم،وحاولت أن تستدرج أولئك الشعراء إلى اتباع ما جاء في كتابها «قضايا الشعر المعاصر». الذي قال فيه محمد النويهي: ...لما وقفت عن إنتاج الشعر الجديد ولم تستمر في تنميته خطوات هامة... لم ترد لزملائها أن يستمروا في محاولات التنمية،وحاولت أن تفرض عليهم من القواعد ما يلزمهم بالثبات على ما وصل جهدها الشخصي،ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقاً.. واحتجت لمحاولتها هذه بحجج غريبة لو طبقناها لرفضنا جهدها

نفسه. . . منها أن الأذن العربية تنفر من تلك التشكيلات الجديدة التي جاء بها غيرها من الشعراء الجدد. . . بل حاولت أن تكون في بعض قواعدها أكثر تضييقاً من الخليل بن أحمد نفسه. . . ومضت تكيل لزملائها متعدد الاتهامات. . . من ضعف الحاسة الموسيقية والإهمال وعدم الانتباه والجهل بالعروض أو عدم إتقان دراسته وقلة الإطلاع على التراث الشعري السليم. . . إلى آخر مارمتهم به. (مجلة الآداب عدد ٣ سنة ١٩٦٦).

لعلنا أشرنا من قبل إلى أن نازك لم يبلغ بها الحزن الذي اشتمل عليها في دووانيها التي صدرت في السنوات قبل ١٩٧٠، والتي امتدت مالا يقل عن ربع قرن من الزمان. . . لم يبلغ بها الحزن حداً يتحول فيه إلى جدلية بحيث يفجر الحزن غضباً ويفجر الغضب تخطيطاً للتعبير انطلاقاً من الوعي المتوحد بالجماعة القادرة على الاشتغال بإرادة التغيير إلى أفضل وأنبل وأعدل من زاوية الرؤية المطلّة على مجالات التوعية والتعبئة والتخطيط في ظل فكر يقـظ يرصد حركة التاريخ ويخترقها برمح الفن، الذي يرصد كذلك حركة التعبير الفني ويخترقها.

هذه الجدلية لم نظفر بها. . . ولذلك لم نظفر بإرادة مشتعلة قادرة متمكنة. . . تتجاوز جدران هذا الحزن. . . إلى خلق النقيض. . . وإنما هي طفرات وفورات لا ينتظمها منهج حياتي فكري اجتماعي يجعلها تنتقل من موقع إلى موقع متقدم.

في التقدمة التي كتبتها نازك لمجموعتها:

(الصلاة والثورة) الصادرة عن دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٨ تقول: إن هذه المجموعة هي أول قصائد أنظمها بعد انقطاع عن الشعر استمر ثلاث سنوات من ١٩٦٩ إلى أواخر ١٩٧٢، وكنت خلال هذه الفترة لا أشعر بدافع يزج بي في دروب القصيدة. . . وفجأة تفجر الشعر في نفسي. . . وقد اكتملت لي هذه المجموعة من قصائد سنة واحدة هي ١٩٧٣ باستثناء (قبة

صخرة) في ١٢/١١/١٩٧٢... كذلك تجمعت لديّ مجموعة شعرية ثانية
ن قصائد ١٩٧٤،وسيكون عنوانها «يغير ألوانه البحر».. وبدأت الآن
جموعة ثالثة من قصائد ١٩٧٥،وآمل أن أقدم هذه المجموعات للطبع
حسب تسلسلها الزمني... ولسوف يجد القارئ أن كل قصائد هذه
جموعة شعر حر،عدا قصيدة واحدة يتيمة هي (الخروج من المتاهة)،فهي من
عر الشطرين الخليلي... وسيلاحظ القارئ أن قصيدتين في هذه المجموعة -
ما (الملكة والبستان) و(سبت التحرير) - غريبتان في شكلهما العروضي...
لحقيقة أنهما كلتيها (بند) وليستا من الشعر الحر... ولعه لم يحاول شاعر
لي أن يحّول البند إى شعر خالص،يخرج عن إطار الشعر الإخواني ورتابة
ضوعاته وجمود صوره وتقليدية أفكاره».

فنازك قلقة تحس أنها إناسنة جديدة في عام ١٩٧٤... حلت محل
ماعرة القديمة في نفسها... وما أظن أنها كذلك... فهي ما زالت نازك
ولى،ولكن في أشكال خارجية متجددة في الظاهر،ثابتة على حال من
ث الموقع والمواقف وزوايا الرؤية ودرجة الوعي «والاستجابة لقضايا العصر
رقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوق...» فالشكل أخذ عليها كل
روب وشغلها في جميع مراحل حياتها الشعرية .... فهناك الكثير من
لات الانفصام...

«انفصام الشكل عن المضمون» في جميع دووواينها... وهي ثمرة
الات الانقطاع بين الشاعر والحياة».

صحيح إن ثقافة نازك واسعة مكنتها من استخدام «مختلف أدوات التعبير
صرة مثل الرمز... والأسطورة... والحلم... والفكر... والحوار...
إلى ذلك»... لكنه كان استخداماً في الواجهات وفي البنية الخارجية...
يدخل في صميم الإيقاع الداخلي. لقد عايشت نازك الواقع الحديث...
نها لم تحدد موقفاً معيناً من العالم تترابط به ومواقع الناس الماضين معها

في حركة السير التاريخي باتجاهه المتقدم.

ولقد أولت كل عنايتها إلى التشكيلات المستنبطة من الوزن...

لم تكن نازك بنت الفريق... وإنما كانت تحب التفرد والتميز والموقف الذاتي... فحين عرضت لعروض الشعر الحر أرادته وساما وحلية وزينة تنفرد به... وأصرت على أن تظهره ثمرة لتجربتها الذاتية.

«وحللت عروضياً ما ارتكبته هي من هفوات خارجية على العروض القديم، وحرمت ما تعارف عليه شعراء كثيرون وقيدتهم بما يريده ذوقها العروضي والشعري. وبعد أن أصبحت تجربتها تسير نحو النهاية، واستسلمت نازك الإنسانة للواقع، أصبحت تسير وفق قانونه، ورحلت عنها الثورة والتمرد مع ذهاب شبابها... أصبحت نازك تشتاق إلى الوزن الواحد وكشفت ووضّحت الأخطاء التي وقع بها الشعر الحر حسب تصورها... إن نازك في الفترة الأخيرة أصبحت تشعر أنها في قفص الاتهام، ولتدافع عن نفسها بحرارة أصبحت تقول: (ولا أذكر أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي... وسبب هذا أنني أولاً أحب الشعر العربي، ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة، ثم إن الشعر الحر يملك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود». «(ماجد السامرائي: نازك الملائكة... الموجة القلقة).

لقد تحدثت نازك عن اهتمامها الكبير بالقافية... ولكن هذه القافية لدى نازك كتشكيلاتها المتنوعة في الوزن... تتمكن من نقل قصيدتها الى دائرة الحداثة.

«لقد كانت القصيدة الجديدة حاجة طبيعية لا من أجل تغيير نمطية الإيقاع وتغيير نمطية القافية بل تغيير في جوهر القصيدة العربية... في بنائها... في فكرها... في موقفها الداخلي... هذه هي بالأساس الحاجة التي قادت إلى

تغير القصيدة العربية وتغير بنائها وصورها الفنية وصور العالم فيها...» (الدكتور عبد العزيز المقالح: قضايا أدبية ـ أزمة القصيدة الجديدة.) حيث يورد رأي الدكتور حسين مروّة في هذا الصدد.

ولعل هذا التنقل الذي تأرجحت في أرجوحته نازك كان ثمرة للتأرجح في حياتها بين الحاضر والماضي.

ولذلك كم كانت تشعر نازك بالفرح الغامر حين تخرج من مغامراتها التشكيلية بشكل جديد»... لأن إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر... والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر إى استعمال الوزن الأول المختل... وهو ابتكار مني ولم يستعمله الشعراء قبلى بحيث تكون أمامي نماذج وأكون مجهزة بتجارب».

جاء هذا في تقدمتها لمجموعتها الشعرية: يغير ألوانه البحر ـ بغداد ١٩٧٧ والتي كتبتها في الكويت ١٩٧٦/٦/٩.

وكم كنت أود التخلص من أثر الدارسين الذين سبقوني ومن أحكامهم... وكم مضيت إلى دواوين نازك أقرؤها وأستوعبها وأحاورها لعلي أتخلص من الحكم بأنها في قصائدها لم تخرج عن قواعد التشكيل التقليدي للقصيدة فيما كان حراً وفيما لم يكن حراً... وأنها مضت في بنية القصيدة على شكل معمار تراكمي... فسيفسائي... مفروش على وجه الأرض يتسع ولكن لا يمتد... يتراكم ولكن لا يخترق... يتوزع ولكن لا يضبطه إيقاع داخلي، يمضي به من موقع متقدم إلى موقع أكثر تقدماً... ولذلك عدت التقى مع الأخ الباحث (يوسف الصائغ) وأوافقه حين قدم نموذجاً لهذا النوع من المعمار الشعري قصيدة (يوتوبيا في الجبال) من مجموعة «شظايا ورماد» فقال:

«... فالشاعرة تتابع خواطرها إزاء عين الماء المثلجة المتحدرة بين صخور سرسنك الملون... فهي تناشد هذه العيون أن تتفجر وتنشد يوتوبيا... ثم

أن تسجل مأساة هذى الحياة. والقصيدة تستند إلى مرتكزين هما: «تفجري ياعيون... يا مياه وشيدي يوتوبيا في الجبال». والشاعرة تعتمد التفريع شأنها شأن كل قصائد الخاطرة... وواضح أن الشاعرة كانت تستطيع أن تختم قصيدتها عند أي تفريع من هذه التفريعات... وأن تستبدل الخاتمة التي اختارتها دون أن تتأثر القصيدة».

إن الحداثة لدى نازك تأتي من التشكيل لا من جوهر القصيدة في بنائها وفي فكرها وفي موقفها الداخلي... فهي ترى أن بحر الخفيف أكثر ملاءمة للمطولات... إذ يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث... ثم تقول:

«... ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لنمكّن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع».

إن تكرار التفاعيل دون التقيد بعدد معين... وإباحة الزحاف المباح في العروض الخليلي... وعدم الالتزام بوحدة العروض أو الضرب بحيث تكون تارة (فاعلان) وتارة أخرى (فاعلن)... والخروج على وحدة الروى... وعلى وحدة التشكيلة كما في الموشح، وما إلى ذلك من تحرر جزئي في دوائر الوزن والقافية أو من تحرر أوسع... كل أولئك لا يشكل مفهوم الحداثة في بنية القصيدة التي أشرنا إليها بصورة غير مباشرة في المنهج والمدخل في أول هذا البحث.

ولعلنا في كل هذا لا نبتعد كثيراً عن مجال الرأي الذي تورده الشاعرة في مقدمات مجموعاتها المختلفة. حيث تقرر أن «مأساة الحياة» كانت صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتها في سن العشرين وما تلت من سنوات... حين كان من مشاعرها إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى المطولة: صورة سنة ١٩٤٥... وحين أصدرت مجموعتها «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩ دعت فيها إلى الشعر الحر.

وفي عام ١٩٥٠ تقول شاعرتنا إن أسلوبها الشعري قد تطور تطوراً كبيراً عما كان أيام نظمها للمطولة... فأصبحت مواردها الأدبية أغزر... وأسلوبها أكثر صوراً... وثقافتها: أغنى. فلم تعد راضية عن (مأساة الحياة) ولذلك قررت أن تعيد نظمها بأسلوب جديد... فكانت صورتها الثانية. وعندما مضت في نظمها لاحظت أنها ـ رغم وحدة الموضوع ـ قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف كل لفظة منها عن (مأساة الحياة)،فرأت أن تهبها عنواناً جديداً،خاصة وأنها بدأت تنظر إلى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل... على حد قولها... بحيث لا تحتمل أن تستبقي العنوان القديم... ولذلك سمتها (أغنية للإنسان). وقد مضت في نظمها حتى بلغت أبياتها (٥٨٦) بيتاً من الوزن الخفيف نفسه. وعند هذا بدأت تشعر بالضيق.. فقد لاحظت أنها مقيدة بالنسخة الأولى،ما دامت تعيد نظمها فليس في وسعها أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى. وكان عليها في (أغنية للإنسان) أن تبحث عن السعادة فلا تعثر عليها. بينما كانت قد بدأت ـ فيما تقول ـ تدرك أن السعادة ممكنة ولو إلى مدى محدود،فكيف توفق بين الموضوع القديم وآرائها الجديدة؟.

واستعصى عليها الحل،وقالت لنفسها إنها لا تستطيع مواصلة القصيدة ولا بد لها من تركها. وكان ذلك... إذ توقفت عن النظم وتركت القصيدتين خمسة عشر عاماً: من سنة ١٩٥٠ الى ١٩٦٥... وقد كانت خلال هذه السنوات تشعر بالضيق كلما تذكرتها لأن (مأساة الحياة) كانت أجمل شعرها في مرحلتها الأولى كما تقول... وهي مرحلة (عاشقة الليل) وكانت نسخة سنة ١٩٥٠ أجمل شعرها في مرحلتها الثانية. ولذلك عز علهيا أن تبقى محجوبة عن القراء... لكنها لاحظت أن أسلوبها الشعري قد تطور وتغير ما بين سنة ١٩٥٠ وسنة ١٩٦٥... فلو أتمت (أغنية للإنسان) لظهر عليها فارق الأسلوب. وبقيت حائرة ماذا تصنع. ثم قررت أن تنشر (مأساة الحياة) كما

هي دون تعديل. وجلست ذات صباح تنسخها معدلة كلمة هنا وشطراً هناك دون أن تعيد نظمها كما صنعت سنة ١٩٥٠. ولكنها ما كادت تمضي صفحات حتى بدأت التغييرات تتسع وتشمل كثيراً من الأبيات. وبعد يومين وجدت نفسها تغير القصيدة القديمة تغييراً كاملاً دون أن تستبقي من المطولة الأولى لفظة واحدة. وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥.

وتمضي تقول: «ولسوف يلوح للقارئ أنني أقرب إلى التفاؤل في هذه القصيدة. والواقع أن آرائي المتشائمة كانت قد زالت جميعاً وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة. ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجياً، وقررت أن تجد الشاعرة (تقول ذلك عن نفسها) السعادة في هذه القصيدة. وعندما بلغت ستمائة بيت أو يزيد شغلتني الحياة بأعمال وظروف معقدة فاضطررت إلى ترك المطولة والانصراف الى مشاغلي. ومنذ ذلك لم أعد إلى المطولة.

واليوم إذ أقدم الصور الثلاث إلى المطبعة أحس أنني أقدم عملاً أدبياً متكاملاً... وهذه المطولة بصورها الثلاث تدل على خط التطور في شعري ما بين السنوات العشرين من سنة ١٩٤٥ الى ١٩٦٥».

وتمضي نازك فتقول:

«... وأود هنا أن أقتبس نماذج من موضوع واحد من القصائد الثلاث ليرى القارئ اتجاه التطور في شعري عبر عشرين عاماً: ورد في (مأساة الحياة) عام ١٩٤٥ في موضوع البحث عن السعادة عند سكان الأديرة:

حدثوني عنكم فقالوا حيـــاة من نعيم وأنفس من نقـــاء

عجباً أين ما يقولون؟ مالـــي لا أرى غير حيرة لأشقيـــاء

أما في نسخة ١٩٥٠ فهذه هي الصورة التي صورت بها مشاعر الرهبان ومملكتهم التي تقوم على الكبت والحرمان:

شيدوها من كل لفتة شـوق   في العيون الحبيسة المحرومه

وتمنوا ألا تـمر بها ريـــــ   ح عبيريـة الصدى والنشيـد

أما في نسخة عام ١٩٦٥ فقد تحولت هذه المعاني إلى الصيغة التالية:

عجباً أين ما سمعت هنا شـو   ق ونار وأعـــين مفتونـــــه

وهوى قيدوه عطشان محـرو   ما فأين السلام أين السكينـه

ولكن الذي يلاحظ أن نسخة عام ١٩٦٥ قد لمحت تلميحاً واضحاً إلى أن هذه الشاعرة لا تنظر بعيداً ولا عميقاً وهي تبحث عن السعادة (وهذا قول نازك في نازك) وإنما هي متشائمة، لأن نظراتها تقع فوق السطوح ولا تغوص عميقاً وراء المظاهر الخادعة... وهذا التطور في النظرة هو التمهيد لفكرة عثور الشاعرة على السعادة في ختام القصيدة. وقد يتساءل متسائل: لماذا بقيت متمسكة بالبحر الخفيف في القصائد الثلاث دون أن أخرج عنه إلى بحور أخرى. وجواب هذا أنني رأيت هذا البحر أكثر ملاءمة للمطولات، فهو يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث، ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحرلنمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع».

(بحمدون في ١١/٨/ ١٩٧٠ نازك الملائكة).

ونحن لا نجد تغيراً في الموقع من الحياة... ولا في المواقف... ولا في زاوية الرؤية... ولا في الفكر الاجتماعي... ولا في درجة الوعي... ولا في العلاقات اللغوية والصور والتراكيب... في هذه المراحل الثلاث... وإنما هي تنويع في التشكيل الشعري... وتفريع في الصور الشعور... وتغيير لا يمس الجوهر... فالتفاؤل الشكلي الذي تشير إليه لم يغير من حقيقة المأساة... ولم تتحول الأغنية للإنسان إلا إلى لحن ذي إيقاع داخلي ذاتي فردي حزين:

أطفئ الضوء أيها الشاعر المت   عب وارحم فؤادك الموجوعـا

فلماذا أراده كالطيــف ذبــلا ن طوته انطفـاءة وسكـــــون

ويرى الزهر ذابلاً بعد أن كـا ن يذيع الشذى ظلالاً نديّـــه

فيرى قصة الذبول وتــذوى في مناه أسطــورة الأبديّـــة

(نازك ١٩٦٥)

إن عكوف نازك على تشكيل القضيةالواحدة في عدة صور على مر السنين مكّنها من الدربة والقدرة والإتقان على إقامة أشكال متعددة للموضوع عينه.

وهي دربة يشهد لها بها كل متتبع لمسيرتها الشعرية. ولعل الحوار الذي كتبته عام ١٩٥٧ لتجعله مقدمة للطبعة الأولى من (قرارة الموجة)... حين حاولت فيه أن تشخص تطورها النفسي بين الفترة التي نظمت فيها هذا الشعر (١٩٤٧-١٩٥٣) والفترة التي كانت تمر بها عام ١٩٥٧، حينما كانت تنظم قصائد ديوانها الرابع (شجرة القمر)... لعل في إيراد أطراف من هذا الحوار ما يؤكد هذا الذي نذهب إليه. وتقول نازك في هذا الصدد. أي صدد الفروق الزمنية التي تقوم بين شخصيتها الفكرية في (قرارة الموجة. وشخصيتها الجديدة عام ١٩٥٧.

«... ولذلك سميت بطلة قرارة الموجة بـ(الأولى) وبطلة عام ١٩٥٧ ب(الثانية) فشخصت الفروق بين ذهنيهما...».

ونشرت الحوار سنة (١٩٦٧) لما يلقيه من أضواء كاشفة على هذا الشعر:
الأولى: إني أحب أن أحدثهم عن (الموجة)... عن النقطة العليا التي أسميها القمة والنقطة السفلى أو (القرارة). القمة التي تصلها الموجة وماؤها مندفع إلى أعلى، والقرارة التي تصل إليها حين تستجم حركة الاندفاع المتوتر.

. . . القمة؟ لا شيء على القمة إطلاقاً،إني أكتب قصائد باردة حين أبلغها. وما القمة بعد؟ إنها بداية الانحدار. أما القرارة فليست إلا الاستجمام الذي ينطوي على بذرة التحفزإلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التاليـة.

الثانية: سيقولون حين يسمعونك: ما قيمة الصعود إن كانت القمة نفسها باردة؟

الأولى: مهما يكن فإن عنواني (قرارة الموجة) متفائل.

الثانية: هكذا كنت تقولين عن (شظايا ورماد) إن لم أخطئ.

إني أحب أن أغير عنوان الديوان من (قرار الموجة) إلى (طريق العودة) فما رأيك؟

الأولى: لماذا نعود؟ إن طريق الرواح مملوء بالحياة والجمال دائماً. . . وما نكاد نقرر الرجوع حتى يركد كل شيء. . . وتلوح الأشياء جامدة مملة. طريق الرواح يعرض علينا الأشياء أول مرة فنراها بلهفة تخفي ما فيها من معايب. . . بينما يقدمها لنا طريق العودة وقد فقدت جدتها.

الثانية: وا أسفاه. أنت إذن تؤمنين أن آمالنا هي دائماً أجمل من تحققها، أترى الكأس أعذب حين لا نملكها؟. أتصبح بلا طعم إذا نحن بلغناها وتناولناها؟

الأولى: (ما زالت تحلم). تماماً. أنت تلخصين فكرتي التي جاءت في قصيدة (وجوه ومرايا) في (شظايا ورماد) حيث قلت:

كيف حين استلمت كأسي أرسلت دموعي ولم يفدني ارتواء

الثانية: . . .إنك يا صديقتي لا تقوين على التحديق في الأشياء. . .

وتؤثرين أن تستبقي على عينيك غشاوة تحجب عنك كل شيء.

إنك تكرهين أن تبلغي القمة لئلا يلوح لك المنحدر. وتمقتين أن تصلي إلى نهاية الطريق لئلا تضطري الى الرجوع. . . إنك بكلمة واحدة لا تحبين الوصول إلى أي مكان. . . أنت لا تحبين الوصول والتحقق. وقد أخافك

وجهك في المرآة حين وصلت... لأن ظل القمة كان منعكساً عليه...فحطمت المرآة التي كنت تبحثين فيها عما سميته (ذاتك التي لا تلمس)... مهما يكن... لقد ألقيت بالمرآة على الأرض وحطمتها لتهربي من القمة التي تخيفك: الوصول... إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه. إن الزمن يدحرك في كل مناسبة...

الأولى: (تنتفض في شبه خوف) الزمن؟

الثانية: انظري كيف أفزعتك الكلمة؟

الأولى: إني لا أخاف الزمن. إني أسأمه وحسب.

ولعلي أتعب من مصاحبة أفكاري.

الثانية: إن (قرارة الموجة أفصح منك في الحديث وأكثر صراحة. انظري إلى قصيدة (لعنة الزمن) إنك ترمزين للزمن (بالسمكة) الميتة التي كانت طافية على سطح النهر ذات غروب خلال نصف ساعة متأملة قضاها الصديقان اللذان تتناول القصيدة قصتهما.

... تدخلت فوضعت السمكة الميتة في الطريق:...

- أي طريق يحمينا من هذا المخلوق

- لنعد. فالدرب يضيق يضيق

- والظلمة محكمة الاغلاق.

انتصرت السمكة التي مضت في التضخم حتى فصلت بينهما وسدت في وجههما الأرجاء. قولي لي. ألست أنت التي وضعت بينهما هذه (الجثة)؟... إن السمكة في قصيدتك رمز للزمن أي الفراق بين الصديقين... أليس كذلك ؟ ... ما هذا الزمن لتخافيه الى هذا الحد؟ ... إنك محض ظل الآن وخير لك أن تعودي إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا أهيء (قرارة الموجة) للمطبعة... قصيدتك (الشخص الثاني)...

كنت على وشك أن أنساها،وهي دليل حي على رعبك من الزمن الذي يلوح فيها شيطاناً خبيثاً.

لقد أردت ألا تتغيري قط... وكأنك صغت نفسك وفق قالب نموذجي. وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تخيلت أن إنساناً جديداً قد ولد وترعرع في داخل كل إنسان عرفته في أرض الوطن...

لماذا لم تفترضي أن إنسان جديداً قد ولد فيك،أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا؟

الأولى: معاذ الله. إني لست الشخص الثاني وكفى...

الثانية: ألم أقل لك إنك تلقين بالك إلى الزمن أكثر مما ينبغي؟ أليس الشخص الثاني هو عين السمكة الميتة.؟

الأولى: هو نفسه... لقد آن لي أن أعود إلى قوقعتي كما تسمينها ولا أظننا سنلتقي ثانية».

ونحن نقول بعد حوار الشعر في مراحل نازك المتعاقبة إنهما ملتقيتان... بل إنهما لم تفترقا لحظة واحدة... وإن النفس الجديدة لم تكن جديدة إلا بالثياب الجديدة والأزياء الجديدة لا بالمواقف من الحياة ومن قمم الحياة.

ولعل في قراءة قصيدة (ويبقى لنا البحر) من مجموعة (يغير ألوانه البحر) ما يؤكد هذه الحقيقة... حقيقة أن البنية الشعرية لدى نازك تقوم على المداخل الطويلة التي تأخذ شكل الممر الممتد أو السرداب الذي ينتهي إلى حائط في الوجه يسده... فيكون مسدوداً... ثم ينعطف هذا السرداب إلى مداخل ومسارب تتفرع وتتفرع وتنتهي إلى دوائر وأبهاء يظنها الداخل مشرفة مطلة،ولكن حواجز وحوائط تمنع إطلالتها فتكون أشبه بالسرداب»المدخل،لولا أنها أوسع وأكثر امتداداً. وهكذا لا تكاد الشاعرة تبلغ القمة الأولى أو نهاية الطريق حتى تسارع إلى العودة والارتداد... خوفاً من هذا الشيء الذي

ترهبه فيما وراء القمة... وبذلك لم تقتحم قمة واحدة... وهي لو اقتحمت إذن لانطلقت ولتجاوزت القمة الأولى إلى الثانية ثم إلى الثالثة فالرابعة ولأصبحت مسيرتها متطورة لا متقوقعة.

ولقد أرّخت شاعرتنا قصيدتها هذه بـ: ١٩٧٤/٦/٥.

وتبدأ القصيدة بصاحبين... الشاعرة وصاحبها... وقفا على البحر... تحت الظهيرة... وقد علت وجهيهما (الدهشة) كطفلين منفعلين. وهي لا تكاد تمضي في القصيدة بضع صفحات حتى نراها تلقى بين الاثنين (جثة ميتة) تذكرنا (بالسمكة الميتة) التي سبق ذكرها:

«جبين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح... مغمى عليه... وبحري وبحرك شاكس جسم الغريق الرمادى... حينا يغطي الجسد... وحينا يعود ويرتد عنه ويتركه لذهول الأبد».

وحتى تتمكن الشاعرة من التفريع والتنويع والتوسعة والامتداد في الصور التي تدور حول محور واحد تمنح القضية بعدا دراميا... يثير الحوار... فيعينها ذلك على الايهام بالتنوع والتطور والنمو... وما هو إلا صور متعددة تعرضها على الحواس المتنوعة فيتوهم المشاهد أو القارئ أو السامع أنه يشاهد لوحات مختلفة.

إنها تخاف الزمان كما رأينا سابقاً... وترمز كذلك هنا للزمان بالبحر... وهل تتغير ألوانه... وهل تتلون أمواجه... وهل تتبدل شطآنه؟... وتلقي بهذا السؤال الواحد في صوره المتعددة على لسان صاحبها؟

ولعل حرص الشاعرة على التفريع والتنويع... على مستوى معماري فني واحد مسطح... لعله هو الذي يضطر الشاعرة إلى إيراد بعض الصور الشعرية المتكلفة المنتزعة من المقروء، إلى جانب صورها المشرقة التي انبجس

منها الموقف الحياتي على ارتداده. . .

من ذلك:

ـ السؤال الذي «. . . حملت براعمه عطر مرعى على شفتيك».

ـ وسؤالك «. . . فيه روعة أغنية سكبتها كمنجات شوق مخبأة في يديك».

ـ والبحر «. . . الذي يحلم. . . يرنو بعينين شذريتين سماويتين إلى اللانهاية».

وبعض الصور التي يفقدها الضباب وهجها.

ويفسر أخونا الدارس عبد الجبار داود البصري (في كتابه: نازك الملائكة ـ الشعرية والنظرية ـ ص ١٨٦) انقطاع الشاعرة وانصرافها عن إكمال مطولتها لتضم ثلاث صور لقصيدة واحدة (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) انصرافاً دام سنوات. . . يفسره بجدار التقاليد أو رواسب الماضي النسوي. . . أو القوة الخفية التي تحتم على المرأة العراقية حينذاك أن لا تخوض في المسائل العاطفية وأن تتجنبها كلما عرضت لها. . . وأن تكون تصرفاتها محكومة بنوع من السولكية الانضباطية الصارمة.

ويمضي فيقول: ومن هنا كان هذا الجدار أيضاً هو الذي منح القصيدة الطابع الوعظي الأخلاقي. . . فرأت الأشرار أشقياء يعذبهم وخز الضمير. . . ورأت الريف شقياً لأن الجوع أو المرض يفتك بفلاحيه. . . ورأت الفنانين والشعراء معذبين لأنهم يتألمون لآلام الآخرين.

وقد أدرك أخونا عبد الجبار أن البناء الفني في المطولة أقرب إلى البناء الفني في (العنقاء) لإيليا أبي ماضي منها إلى البناء الفني في مطولات الشعراء الانكليز كما ذكرت الشاعرة. . . ولعل هذه القرابة جاءت من أن كلتيهما تنمو وتتسع بالتفريع والتراكم لا بالاختراق والتطور.

ومن هنا كانت الصور التي تحيط بالعنقاء تتسع وتفرش أفقياً... كالصور المحيطة بالسمكة الميتة... وبالعنكبوت... وبالأخطبوط.. وبالأفعوان... وما إلى ذلك من رموز كادت أن تمنحها رمزيتها واسطوريتها بفعل ما حدقت فيها سنة بعد سنة.

ومهما يكن من شيء فنحن نعتز بكل ابداع أبدعته نازك... ونحتفل بكل قضية عرضت لها... ونقدر كل محاورة أثارتها.

الفصل الثاني

بنية القصيدة في شعر محمد مهدي الجواهري

بنية القصيدة الجواهرية

=١=

● في الحياة الشعرية العربيّة ظاهرة ظلّت تتدفق كالنهر المندفع منذ المتنبّي حتى محمد مهدي الجواهري، أثارت حركة من الأسئلة المتنوّعة ذات الصبغة الجدلية، حول الديباجة العباسية التي شكّلها ينبوع المتني، وامتدّت حتى غطّت القرن العشرين من حياة الأمة العربيّة، وفرضت سطوتها على تركيبة القصيدة بنظامها المتمثل في معظمه بالشطرين والقافية الواحدة، واحتلّت أكبر مساحة في حركة الشعر العربي المعاصر، وأثارت سؤالاً كبيراً: هل شاعرنا المعاصر، ابن القرن العشرين، يعدّ مقلداً لأنه التزم هذا النظام الشعريّ في كلّ ما نظم من شعر؟

إنّ الجواهري في شعره يحمل ملامح ابن القرن العشرين، ولكنّه يذكر بالمتنبي ابن العصر العباسي، دون أن يكون مقلّداً.

وهنا يقفز سؤال آخر، أثاره الشاعر العراقي المرحوم بلند الحيدري: ما قيمة ظهور (متنبّي) آخر في حالة وجود الأول، بعد كلّ هذه السنين الطويلة؟

لقد حاول البارودي وشوقي، والزّهاوي والرّصافي، أن يخرجوا من دائرة التقليد، ويدخلوا في دائرة التجديد، فحاوروا واقعهم السياسي والاجتماعي والفني برؤية جديدة لهذه القيم والمعايير. فهل كان الجواهري امتداداً لهذه الرؤية؟

لقد واكب الجواهري حركة التغيّر التي واجهت العراق طوال القرن

العشرين، ولا سيّما ما حدث بعد الحرب العالمية الأولى، وما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من أحداث بعد ذلك. لقد دخل ميدان السياسة من أوسع أبوابها. وكانت الصحافة باباً من هذه الأبواب، فأصدر صحفاً كثيرة «كانت تعطّل بعد صدورها في تلك الفترة بوقت قصير أو طويل لأسباب سياسية أو مالية، ومنها (جريدة الفرات - ١٩٣٠م) وجريدة (الانقلاب - سنة ١٩٣٦م)، و(جريدة الرأي العام - سنة ١٩٣٩م)».

وقد خاض بذلك في خضم الأحداث السياسيّة، وكان أجنح إلى المخاصمة مع نظم الحكم العراقية.

وكانت دواوينه الشعريّة في تلك المرحلة أو المراحل علامة على تطوير الحركة الشعريّة المعاصرة. فهل كانت قصائده آنذاك وثائق صادقة لتلك الأحداث؟

وحين تعرّضت آراؤه إلى التساؤل، قال:

«أنا لم أكن في يوم من الأيام منتمياً إلى جماعة أو حزب، أنا مجرد إنسان متطوّر يأبى الظلم ويعاف الإنقياد!».

جاء ذلك في حديث أجراه معه إدوارد أمين البستاني، في صحيفة (الاسبوع العربي) عدد ٤٤٩، عام ١٩٦٨بيروت. أكدً فيه أنه غير ملتزم: «أنا غير ملتزم إلاّ بضميري، ضميري وحده، بل أنا ملتزم بمزاجي الشخصي فقط، مع كلّ فئة شريفة عملت، وانتصرت لفئات عديدة لمجرد النبل، اردد لك مرة ثانية أني ما عرفت الحزبيّة في حياتي».

فهل لهذه المزاجيّة تأثيرها في تركيب قصائده؟

لقد مدح وهجاً، مدح الأشخاص أنفسهم ثم هجاهم، وحين كان يهجو أصحاب النفوذ يجد نفسه في داخل السجن.

ولقد ترك العراق وهاجر في عام ١٩٦٠م وعاد إليها في عام ١٩٦٨م، ثمّ

هاجر، ثم عاد.

فهل هذا التقلّب في المزاج منح قصائده صفة خاصة؟

وهل يُقرأ شعره بعيداً عن هذه التقلّبات؟

كان الجواهري من أقدر الشعراء على إثارة الجماهير بإيقاعه الشعري ذي الوتيرة المرتفعة والقوافي الرنّانة، لكن ينهض سؤال حول ذلك:

هل كانت هذه القصائد تصل إلى هموم الشباب في العراق بعد الحرب العالمية الثانية، وقد أغضبهم ما آل إليه ذلك القطر، فامتلأوا تمرداً وحيرة وقلقاً؟

ويقول الدكتور جلال الخيّاط:

(إنني لاأشك في أنه شاعر ذو طابع عباسّي أخطأه الزمن فولد في القرن العشرين)

ويقول المرحوم رئيف خوري:

«الجواهري في التعبير الشعري أميل إلى النهج الكلاسيكي منه إلى النهج لمولّد الحديث، على أنّ الكثير من صوره ومعانيه جديدة، فهو من القادرين على وضع الخمر الجديدة في الزّقاق القديمة!».

هذا الخلاف حول شعره، هل تحسمه بنية القصيدة في شعره؟

إنّها أسئلة كثيرة تستثيرها حياة الجواهري السياسية والاجتماعية والشعريّة، إلى أي مدى كان لجرأته الفائقة تأثير في بنية قصيدته،.؟ ولا سيّما في صائده الطوال جدّاً؟

وهل يتفوّق شعره السياسي والوطني على شعره الاجتماعي، وكيف؟

ثم هل تطرّق في شعره إلى التأمل في الحياة والموت، وإلى أي حدّ من حدود الفكر الفلسفي؟

وهل نوافق بعضهم حين رأوه «كأنه صحفيّ تنكّر بثوب شاعر؟» على حدّ تعبير مارون عبّود.

وما مدى تأثير الغربة ومفارقة الوطن في بنية هذه القصائد؟

وكلّ الدارسين أو معظمهم يرون في شعر الجواهري أنه «ذو أسلوب عباسيّ»، كما عبّرت عن ذلك الشاعرة الدارسة سلمى الخضراء الجيوس، «قدّر له أن يعيش أحداث القرن العشرين، وأن يتأثر بمشكلاته وتعقيداته». وهم يرون في ذلك ظاهرة غريبة.

وسؤال آخر يرد في هذا السّياق:

حين استقلّ الجواهري بشعره وبعالمه الخاص، هل أسّس مدرسة شعريّة لها أتباع؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها تشير إلى أي مدى كان الجواهري في شعره شاعراً إشكاليّاً، يثير الغرابة على الساحة الشعريّة بقصائده.

=٢=

● لقد جاء في كلمة علي الشرقي عن الجواهري قوله:

«. . . قد تجوّل الجواهري في إيران، ووقف على جلال الطبيعة وجمالها هناك، واستهوته تلك المناظر التي لم يألفها، وكانت موهبته الشعريّة الإبداع في الوصف، وقصائد الجواهري في إيران أكسبت الأدب العراقي مزية جديدة. . .».

وهذا يسلمنا إلى الأدوار التي مرّ بها شعر الجواهري بعامة، ويمكن أن نقسمها إلى أدوار أو مراحل ثلاث:

ـ المرحلة الأولى مرحلة التزوّد بالمادة اللغويّة، وبخصوبة الألفاظ الشعريّة، والقاموس الشعري، والكلمات التي تصلح لأن تشكل الرويّ أو

القوافي المناسبة لتركيب القصيدة الكلاسيكية؛ وقد كانت قصائد الجواهري في هذه المرحلة أشبه بالتدريبات التي تتحكم فيها الكلمات بصنع الصور البلاغية والاستعارات والمجاز والكنايات، وأساليب بناء القصيدة كانت الألفاظ هي التي تجترح الصور الشعرية، وهي التي تستدعي المعاني، وهي التي تتنقل في ثنايا القصيدة لتجمّع أبياتها... وكأنما كانت مستعارة من أرواح أبي تمام والبحتري والشريف الرّضي وأبي عثمان الجاحظ وأبي زيد والحريري وأبي نواس والبديع؛ وكأن أرواح هؤلاء كانت ترفرف على قصائد تلك المرحلة.

- ثم جاءت المرحلة الثانية بعد أن تمكّن من قاموسه الشعري وخزانة ألفاظه، وكلمات الرويّ والقافيه، فجعل يراوح في صوره، فخرج بين الألفاظ التي تجترح له الصور الشعرية، وبين الصّور التي تشكّلها تجاربه في الحياة السياسية والإجتماعيّة، تلك الحال التصويريّة التي تجترح له ألفاظه وتختار له أسلوبه الشعريّ وتنتقي له رويّه وقافيته.

- وبعدها جاءت مرحلة النضج التي تخلّصت من اللفظيّة وفجّرت الإبداع الشعريّ، وسيطرت على صوره وتصويره، وأصبح الموقف والرؤية والحال هي التي تجترح تركيب القصيدة بألفاظها وصورها وحال الزمان والمكان والشخوص التي تتحوّل في القصيدة من حال المألوف إلى حال الإدهاش غير المألوف.

وصار الموقف الاجتماعي والسياسي متلاحماً مع التركيب الفني أو التشكيل الشعري للقصيدة.

● أجل لقد احتار كثير من الدارسين في أمر المسيرة الشعريّة التي سلكها الجواهري طوال مراحله الثلاث، فرأوا فيه عربياً معاصراً في سيمائه، لكنّ وراء هذه السيماء ملامح عباسيّة. لقد انتفع الجواهري طوال هذه المراحل بالنوادي الأدبيّة التي توهجت فيها (النجف)، تلك النوادي الخاصة، كنادي (الحبوبي) ونادي (الطباطبائي) ونادي (الجواهري) ونادي (القزويني) ونادي

(الشرقي) ونادي (الشبيبي) ونادي (الحلي) ونادي (آل كاشف الغطاء)، تلك النوادي المتميّزة في النجف، التي كانت «تتبارى فيها القصائد وتتناوب» على حدّ تعبير على الشرقي، «فلكل من شخصيات هذه النوادي البارزة ديوان من الشعر، منها ما مثل للطبع ومنها ما لم يمثل. وقد مثّل تأثر الجواهري بهذه النوادي معظم مراحل الدّور الأول في مسيرته الشعريّة.

● وفي هذه المرحلة كذلك انتفع الجواهري بالمضامين الشعريّة التي كانت تزخر بها كنوز الأدب الفارسي.

وقد تمثّلت تلك الكنوز بترجمات الجواهري من شعر (حافظ) الفارسيّ. «... لقد كان لوجودي في طهران الفضل الأدبيّ الذي لا ينسى. فلقد لطّف أوضاع هذه المملكة الروحيّة، وأذواقها النفسانيّة من روحي وذوقي التلطيف المحسوس، واستطاعت التأثير في الرّوح العراقية تأثيراً قرّبها من روح (حافظ) و(سعدي) و(الخيّام) و(الفردوسي) و(النظامي)، وبالأخير من روح (عارف) و(ايرج)، وعرفانهم لحدّ المشاركة في الذوق والفن والمشاطرة للعواطف والميول... ففي هذه المقاطع التي ترجمتها، وقليل من غيرها، استطعت أن أعرف ما هو الشعر الطبيعي، وكيف تثور النفس الشاعرة، وتختلج الفكرة، ويدبّ المعنى، ويختلق النّفس... وإجابة لهذا الداعي وامتثالاً لهذا الواجب، جرّبت قلمي في هذا العنوان ـ كنوز الفرس ـ ... وهو ترجمة من (دواوين) الفرس ومجاميعهم الأدبيّة».

● ومن مصادر تكوينه الشعري وذوقه الفنيّ الموشّحات الأندلسيّة وأهازيج الأندلسيين:

«... إنّ إخواني الشرقيين عامة يدينون اليوم بدين التقليد، وأنا معهم؛ ولكنّي ـ مع هذا كلّه ـ فأنا غيرهم. لقد ضاقت خطّة الأدب العربي الوسيعة بكثير من إخواني، أصحاب الأذواق في الأدب الشرقي كما يظنّون، وعوضاً من أن يستخرجوا من أوزانه وأعاريضه أوزاناً وأعاريض أخرى ليكون لهم أياد

خالدة عليه، فقد نزلوا كلاً على الأدب الافرنجي، وآخر ما أتحفونا به من ذلك الشعر المنثور!!

أجل، أخي، خير من هذا الشعر المنثور الغربي الفاقد لرنّة الشعر الموسيقيّة التي تنزل بها القافية على أعماق القلب بلا إذن، الموشّحات الأندلسيّة المتشعبة الفنون، الكثيرة اللّطف والرّونق. وخير لناقلها إلى العرب الأديب أمين الرّيحاني أن يكون ثاني (ابن باجة) و(ابن زهر) و(ابن الخطيب) من أن يكون ثاني فلان الإفرنسي، والأمريكاني، وهو العربي القحّ!! أمّا أنا، فلا أزال مشغوفاً بالآثار الأندلسيّة المعتوقة، أقرأها عند كل صباح ومساء، بنغمتي التي أقرأ بها كلّ ما يعجبني ويطربني. ولا تزال موشحات الأندلسيين وأهازيجهم قبلتي وقدوتي عندما أريد الخروج على بحور الخليل بن أحمد وأعاريضه الدارجة المألوفة، وقد ظلّ إعجابي بهذا النوع من النظم قائماً منذ صغري».

● كانت القصيدة لديه (إضمامة) متعدّدة الألوان والظلال، تشتمل على فكرة تعنّ، أو همّ يطرق، أو ذكرى تسنح، أو بارقة أمل تلوح، أو سويعة أنس وارتياح وانبساط تحين.

وجاءت بعض القصائد تصويراً لجوهر الغربة في (براغ)، فيها من موحيات، وبواعث، وأحاسيس، وكوابيس:

«قصيدة (أيها الأرق) نداء حيّ، واستدعاء صارخ، مشوبان بترحيب تلمس في كلّ حرف منه حرارة الصدق... يمثل ما تنطوي عليه من حرارة الألم... حتى لكأنّي ـ وأنا أخطّ هذه الكلمات ـ أنتقل معها من جديد، وعلى رؤية الواقع الشاخص، وليس بجناح الذكريات إلى تلك (الغريفة) المطلة على بساط أخضر، طرّزته الأزاهير اليانعة، من فندق (انترنشنال) الشهير في (براغ)، حيث يشغل من معي من عائلتي، الغرفة الثانية، من الشقة المخصّصة لنا، وحيث كانت أشباح الغربة تحوم علينا، عارية مكشوفة، بكل بشاعاتها، وبكل رهبتها، وبكل الأحاسيس، والانفعالات المسحوبة عليها

ومعها. وحيث كان هذا (الأرق) يبدو... كأنه الإطار الذي لا يوجد بديل عنه للصورة أبداً. وبعد فلا بدّ أن تكون هذه الصور نفسها التي استلزمت هذا الإطار ـ هذا الأرق ـ هي التي فرضت عليّ هذا التعبير الناضج صدقاً وحباً وترحيباً!...».

وهناك بواعث كثيرة لتعبيره الشعري ولصوره الشعريّة امتدت ما يزيد على سبعين سنة.

● ومع غلبة البنية الكلاسيكية لقصائده ذات البيت الواحد الذي يستدعي سائر الأبيات، إلاّ أنه كان يتأثر أحياناً بطرائق الشعراء في المهجر، كما تأثر بالموشحات.

=٣=

● إن (بدوي الجبل) و(الجواهري) آخر شاعرين كبيرين في ميدان العمود الشعري الكلاسيكي ـ على حدّ قول أدونيس فيهما.

وقد كانت اللغة هي المحور الأساسي، والخيط المركزي في نسيج القصيدة الجواهريّة، تتشابك بها ومعها سائر الخيوط: (الزمان) أو الحدث، و(المكان) أو الطبيعة، و(الإنسان) أو الشخوص.

كانت اللغة لدى الجواهري هي التي تستدعي الصّور، وكانت كلّ دلالة لغوية تستدعي الدلالة التي تليها، وكان كل بيت يستدعي البيت الذي يليه. ثم يقيم ترابطاً بين الأبيات في تركيبة عنقوديّة، تتمثل فيها قواعد الصناعة الشعريّة الكلاسيكية، من فصاحة، وبلاغة، واستعارات، وتشابية، ومجازات، ومحسنات بديعيّة.

وكانت تستثيره، وتستثير ذاكرته اللغوية مجموعة المحاور التالية:

○ محور المكان:

ـ العراق بمدنه، وقراه، وربوعه: بغداد ـ النجف ـ المستنصريّة ـ البصرة ـ

الحلّة ـ العمارة ـ نقرة السلمان ـ قرى الفرات ـ الديوانية ـ سامراء ـ الغري ـ كربلاء. . .

ـ بلاد فارس، ومدنها وربوعها: طهران ـ المصايف، كرند ـ همدان ـ دربند ـ سمر قند ـ شمرانات. . .

ـ لبنان ومدنها ومصايفها: بيروت ـ زحلة ـ شاغورحمانا ـ بكفيا ـ وادي العرائش. . .

ـ سوريا ومدنها وربوعها: دمشق. . .

ـ مصر ومدنها: القاهرة ـ بور سعيد. . .

ـ تونس ومدائنها.

ـ المغرب: طنجة.

ـ فلسطين يافا.

ـ الأندلس.

ـ اليونان.

ـ فرنسا ـ باريس.

ـ تشيكوسلوفاكيا: براغ.

ـ لندن.

ـ قبرص.

ـ الجزائر.

ـ روسيا. . . موسكو. . . ستالنغراد. . . سواستبول.

ـ بولونيا. . . فارصوفيا. . .

ـ اليونان. . . أثينا. . .

لقد كانت تثيره ربوع تلك الأماكن، وقضاياها الساخنة، ومناسباتها الحارّة تي كانت تتفجر فيها.

● محور الإنسان: (ويزيدون على مائة من الشخوص).

ـ شهداء الثورة العراقية.
ـ محمد جعفر الجواهري (أخوه).
ـ عمر الجواهري
ـ بكر الجواهري.
ـ محمد باقر الجواهري (ابن عم الشاعر).
ـ الحسين شهيد كربلاء.
ـ عبد المحسن السعدون.
ـ عقيلة الشاعر الجواهري.
ـ والدة الشاعر الجواهري.
ـ نبيهة الجواهري (أخت الشاعر).
ـ الشهيد صبحي ياسين.
ـ محمد رضا الشبيبي.
ـ شيخ الشريعة.
ـ الشيخ حسن نجل صاحب الجواهري.
ـ الشيخ جواد صاحب الجواهري.
ـ محمد جعفر أبو التمن.
ـ عدنان المالكي.
ـ عبد الحميد كرامي.
ـ شكري القوتلي.
ـ عبد الرحمن خليفة ورفاقه (الشهيد الجزائري).
ـ حسن الظاهر.
ـ الدكتور هاشم الوتري.
ـ عبد اللطيف الشوّاف.
ـ محمد صالح بحر العلوم.

- عبد الغني الخليلي.
- صالح مهدي عمّاش.
- محمد مهدي المخزومي.
- شاذل طاقة.
- محسن ناجي صالح.
- الدكتورة سعاد خضر (عقيلة د. صلاح خالص).
- الزهاوي.
- الرصافي.
- إيليا أبو ماضي.
- إلياس أو شبكة.
- بدوي الجبل.
- الأخطل الصغير.
- عمر فاخوري.
- منال (كريمة الشاعر الوسطي).
- علي الغربي.
- جعفر النقدي.
- قيس الألوسي.
-علي الشقيري.
محمد علي اليعقوبي.
- ميرزا بحر العلوم.
- محمد علي الحكيم.
- محمد علي العلاّق.
- محمد رضا ذهب.
- الشيخ مهدي الخالصي.

- ابراهيم صالح شكر.
- علي السّيد ابراهيم الجصاني.
- الأب انسطاس ماري الكرملي.
- الثري البغدادي البخيل.
- أمين الريحاني.
- أحمد شوقي.
- طه حسين.
- حافظ إبراهيم.
- حافظ الشيرازي.
- سهيل إدريس.
- لسان الدين بن الخطيب.
- ابن الخياط.
- سبط بن التعاويذي.
- ساطع الحصري.
- طاهر فرج الله.
- المتنبي.
- أبو العلاء المعري.
- البحتري.
- شعراء العزي.
- الشعراء المتمردون.
- نقاد الأدب.
- المازني.
- رفائيل بطي.
- أسعد داعز.

- أنيس النصولي.
- إميل زولا.
- بيرلويس (أفروديت).
- زوربا.
- غاندي.
- تشرتشل.
- بلفور.
- ياسين الهاشمي.
- الخاتون المسّ بيل.
- مزاحم الباجه جي.
- بديعه عطش (الراقصة).
- بنت رسطاليس.
- أم عوض (الراعية).
- غيداء.
- الدكتورة نجاح العطّار.
- رونتري (المبعوث الأميركي).
- محمد علي كلاي.
- أرشيد العمري.
- الملك فيصل الأول.
- الأمير غازي.
- الملك حسين الأول.
- فيصل السعود.
- أنيتا.
- شهرزاد.
- الحزب الوطني.

- الحزب الشيوعي العراقي.
- حزب الإخاء.
- حزب الوفد المصري.
- حزب الشعب المصري.
- اتحاد الطلاب العالمي.
- الشباب العراقي.
- الشباب السوري.
- الجماهير العراقية.
- الشعب الإيراني.
- الجيل الجديد.
- الجيش الأحمر.
- نقابات العمال.
- جمال عبد الناصر.
- الملك حسين ملك الأردن.
- حافظ الأسد.

● وهناك في ثنايا القصائد عدد آخر من الشخوص.

وكان يشكل قصيدته، ويجعل لهؤلاء الشخوص دوراً في بناء القصيدة يمجّد استشهادهم، ويعلي من شأن تضحياتهم، ويزري بمن سبّب لهم الأذى: كما عمد إلى معارضة بعض القصائد لشعراء من هؤلاء الشخوص ويجري في معارضتهم على طرائقهم في تشكيل القصائد إيقاعاً عروضياً، وقوافي تناسب ذلك التشكيل،؛ ثم هناك بعض الشخوص الذين مدحهم بقصائد مدح تقليدية، وبعض الشخوص الذين ذمّهم، وعرّض بهم؛ وهناك قصائد يردّ بها على وخزات لبعض الشخوص، أو النقاد، أو الشعراء؛ وهناك قصائد تشكل ذكرى لبعض الشخوص، أشبه بالرثاء، وهناك قصائد قالها في تكريم بعض الشخوص الذين كانوا ينتخبون أعضاء بارزين في جمعيات بارزة؛ كما أن

لدى الشاعر قصائد في الأحزاب والنقابات والجمعيات التي يتميّز فيها شخوصه الواردة في القصائد، إلى غير ذلك من المناسبات التي يشكل فيها الشخوص أدواراً فعالة.

وهناك قصائد أخرى محورها الشخوص يتعلّق بعلاقاته الأسريّة وحبه وحنينه لهم ولأصدقائه. والقصيدة القائمة على محور الشخوص لها بنيتها الخاصّة، كقصائده في استعطاف الأحبة، وقصائده في وداع الأحبة، وفي حفلات التأبين.

● محور المناسبات أو الأحداث أو الزمان:

- كان للثورات في العالم العربي بعامة وفي العراق بخاصّة مساحة واسعة في شعر الجواهري، وقصائده.

- كانت الطبيعة مثار ذكريات لدى الشاعر، في فصول السنة المختلفة، وفي ربوع البلدان التي كان له فيها حضور، وفي تموز خاصة.

- وكانت ثورة الوجدان، والغربة، والصمت، والعودة عن الصمت، والقلق، مثار صوره في قصائده الكثيرة.

- وكانت له مطارحات مع الشعراء.

- وكانت المناسبات الساخنة في وطنه. وفي الوطن العربي، بل وفي العالم طوال ما يزيد على سبعين عاماً في القرن العشرين تثيره لقول الشعر، حتى كأنه كان المعنيّ بتسجيل كل الأحداث المثيرة تسجيلاً يوازي التسجيل التاريخي، لكن بصورة مغايرة.

C محور اللغة:

- كان الجواهري يملك معجماً شعرياً واسعاً، حريصاً على جزالة اللفظ، التي تعينه على تشكيل صياغة متينة مشرقة.

- كان الجواهري يحرص على رنين الإيقاع في القوافي التي يختارها لقصائده، لتكون قادرة على إثارة الجماهير المستمعة له.

- كان الجواهري حريصاً على أن يطالع السامع بديباجة ذات وقع في السمع تشدّ المتلقي لمواصلة الإصغاء لقصيدته التي يغلب عليها التشكيل العنقودي.

- إنه حريص على استثارة ذاكرة المتلقين، ليشدّهم بلغته إلى مرحلة ازدهار الحركة الشعريّة في التراث العربي أيام العصر العباسي المزدهر، بقاموسه الشعريّ.

- كانت لديه الجرأة في اشتقاقات الألفاظ الشعريّة، إنّ اللفظة ذات الديباجة المشرقة والصياغة المتينة، تقع في الأسماع موقعاً محبّباً، حين يجتذبها الجواهري من أعماق التراث، ويمنحها الدلالة الشعرية المطابقة لمقتضى الحال؛ مع حرص على صوت الكلمة (الصاعق)، (المرُزم)، (الراعد).

- هذا الاشتقاق الذي أتقنه الجواهري مكّنه من أن يستخرج من الأوزان والأعاريض الخليلية أوزاناً وأعاريض أخرى، وإن تكن قليلة.

- اهتمام الجواهري (بالحرف) أو الكلمة في الشعر اهتمام بارز: صاغ (الحروف) مجنحات، وذوّب من (الحرف) المضيء يصوب»!!

- اهتمام الجواهري بالكلمات التي يصطاد بها صوره التي تتمثل في قصائد (ساخنة)، (فقوافيه) قلب مذاب، على حدّ تعبيره؛ والدّم، لدى الجواهري، يتكلّم كلمات.

هذه بعض أجزاء العمل الشعري الجواهري وعناصره لتكون بدايات تفتح السبيل إلى (بنية القصيدة الجواهرية) المتكاملة.

قال علي الشرقي إن الجواهري «جاء ليغرّد على شجرة الحياة بنشيد الوطن، والحرّية، والجمال... وشاعرية الجواهري متجهة إلى جمال المناظر في الأكثر، فهو وصّاف مبدع.. ويكثر شدوه وتلطف نبرات صوته في الربيع، والحدائق، والجداول... تجوّل في إيران، واستهوته مناظرها الطبيعيّة التي لم يألفها؛ وكانت موهبته الشعريّة الإبداع في الوصف... وقصائد الجواهري في إيران، أكسبت الأدب العراقي مزية جديدة!!».

وكانت أقوال الدارسين التقليديين في قصائده لا تعدو مثل هذه العبارة: «قصيدة الجواهري تكاد تكون آية من الآيات، وغرّة في جبين الشعر، لما فيها من المباني الجزلة، والمعاني الرائعة، والديباجة الخلاّبة!!».

كان الجواهري شاعر القصيدة الطويلة، وقد بلغت إحدى القصائد أربعمائة بيت، وبلغت قصائده الأخرى مائة وأربعة وستين بيتاً، وقصائد غيرها تجاوزت المائة فبلغت مائة وثمانية وثلاثين، وأخرى بلغت مائة وتسعة وعشرين بيتاً...

وخرج الجواهري أحياناً على بحور الخليل بن أحمد وأعاريضه الدارجة المألوفة، ونظم فيما يشبه الموشحات، وفيما يشبه طرائق الشعراء في المهجر، كما ذكرنا سابقا.

وشكّل هذا الخروج واحدة من قصائده في ديوانه الثاني وواحد في ديوانه الأول، وخمس قصائد في ديوانه الثالث، وثلاث قصائد في ديوانه الرابع، وسبع قصائد في ديوانه الخامس؛ وثلاث قصائد في ديوانه السابع، هكذا كانت النسبة في قصائد الخروج على بحور الخليل نسبة على قلّتها ذات أهمية؛ وكانت بعض هذه القصائد تطول حتى تغطي خمساً وعشرين صفحة، كقصيدته (عالم الغد) التي نشرت في جريدة (الجمهورية) ـ الملحق الأسبوعي بستة أعداد، ابتداء من العدد (٢٠٠٤) لعام ١٩٧٤م.

لقد التزم الجواهري في قصائده نظام الشطرين والقافية الواحدة في شعره القائم على البيت الواحد، على نظام الخليل بن أحمد، وكان يبدأ قصيدته ببيت (مصرّع)... قافية في الصّدر أو الشطر الأول كقافيته في العجز أو الطر الثاني:

- من ذلك قصيدته التي قالها في أيام الوثبة عام ١٩٤٨م حين قُتل أخوه في المظاهرات، فرثاه، وكان مطلعها:

أتعلم أم أنت لا تعلـمُ بأن جراح الضحايا فمُ

- وكذلك قصيدته مثلاً في حفلة تأبين عبد الحميد كرامي:

باق وأعمار الطغاة قصـــار من سفر مجدك عاطر موّار

- ومثل ذلك معظم قصائده الخليليّة إن لم يكن كلّها:

سدّد خطاي لكي اقول فأحسنا فلقد أتيت بما يجلّ عن الثنـــا

وقد غطّى كلّ بحور الخليل في قصائده. وكان حرصه على هذا الأسلوب يشكل اهتماماً بالإيقاع الموسيقي، الذي أتقنه، وكانت أذنه موسيقيّة حسّاسة، ومن هنا قالوا إنّ كثيراً من قصائده ذات أسلوب (رنّان).

كان ينظم البيت الأول في مطلع القصيدة، ثم يشرع في الترنّم به، حسب فنّ الإنشاد، وقد انتفع كثيراً بأصول فن التجويد في القرآن الكريم، بل كان يردّد البيت في تنغيم أشبه بالغناء بصوت عال، ويروح ويجيء في غرفته، حتى كان يسمعه جيرانه، فيــظنون به الظنون. ويظلّ يترنم بالبيت حتى يستدعي البيت الذي يليه، وهكذا إلى أن تكتمل القصيدة.

لقد أجاد الجواهري أصول الصنعة الشعريّة، وكان (قنّاصاً) للصّور، التي يصوغها في قالب جماليّ، ويمتدّ بها في آفاق واسعة، ويجعل للصورة صوتاً منغماً موسيقيّ الإيقاع. وكان يمتدّ كذلك بالوحدات المعجميّة حتى يبلغ بها

عمقها المعنوي الدلالي. ومن هنا كان الجواهري يتجاوز بصوره ولغته الشعريّة لغة التواصل العاديّة. ومع أنه خطابيّ الأداء في اجتذاب الجماهير، إلاّ أنه تجاوز بقصائده مجرد إخبار المتلقين إلى جعلها مادّة معرفية ذات طبيعة هجوميّة صدَاميّة؛ وقد كان حين يخلو لنفسه يقول شعراً تأملياً، وينظم قصائده في شأن الحياة والموت، وكانت جرأته تمكّنه من طرح الأفكار المخالفة للمألوف.

وكما كان للقدامى شغف خاص بلغتهم، سواء أكان ذلك في الشعر أم في سواه، كذلك كان للجواهري شغف خاص باللغة، وكان لديه وفرة في المفردات، ووفرة في صور التعبير وبما في طبيعتها من قبول للاشتقاق، ومن التحوّل بها من الدلالة المعجمية إلى الدلالة أو الدلالات البلاغية في آفاق الفصاحة والمجاز والاستعارات والمحسنات البديعيّة.

وكأنّما كان الجواهري يجد نفسه المسؤول المعنيّ عن كلّ الأحداث التي جرت في أمّته طوال سبعين عاماً من القرن العشرين، فكانت قصيدته لا بدّ لها من أن تظهر كل تلك الأحداث، معتمدة على اللغة المسموعة أول كل شيء ثم المفهومة بعد ذلك. وهكذا حين خاطب أبا العلاء المعري في ذكراه:

أبا العلاء، وحتّى اليوم ما برحت صنّاجة الشّعر تُهدي المترف الطّربا

ولعلّ الجواهري حين قال ببعض الترجمات عن الفارسيّة، أراد أن يوضح أن اللغة العربيّة قادرة على أن تستوعب جميع الدلالات والمعاني في سائر اللغات.

إنه الجواهري استطاع بقصائده أن يحفظ للبيت التقليدي وتشكيله الكلاسيكي قدسيتهما، ولعمود الشعر قداسته وعظيم حضوره في الساحة الشعرية.

ومع أن الجرجاني قد صرّح بوضوح أن العمود الشعري يمنح الصحّة للقصيدة الشعريّة، إلاّ أنه وضّح كذلك أن المحافظة على العمود الشعري لا تمنح القصيدة جودتها... مع هذا كلّه عمد الجواهري إلى توسيع تجربته في

القصيدة العموديّة كأنّما ليثبت قيمة ذلك في صحّة الشعر. ولكنّه في مواجهة التحوّل الحديث بالتشكيل الشعري، لم يتشبث بذلك المنهج، فخرج بين الحين والآخر ـ ولكن على قلّة ـ خرج عن ذلك العمود، وشكل بعض القصائد على طرائق أخرى. ولكنّه ظلّ ـ في أغلب الأحيان ـ يرسّخ في الأذهان الذوق الذي يستملح التشكيلة العمودية للقصيدة.

واستطاع الجواهري أن يجعل قصيدته بكل ما تحمل في ثناياها من بعض أصوات الأسلوب الخطابي، وأحياناً المباشرة والتقريريّة...

استطاع أن يبثّ فيها القدرة على الإيحاء والتوهْج والإشعاع.

ومن هنا لم يستطع أحد من شعراء الحداثة المتفوقين أن ينكر دور الجواهري، في الحركة الشعريّة في القرن العشرين.

اشتهر الجواهري بمطالع قصائده واستهلالاتها التي تنبجس انبجاساً يشدّ السامعين، وكأنّها النواة أو الجوهر أو الخلاصة التي تمسك بالأسماع وبالمتلقين لكي تثير الدهشة لديهم، ليتابعوا الأبعاد التي نجمت عنها الاستهلالة أو التي تنجم عن الاستهلالة. وهذه الاستهلالة تخفي في ثناياها، ووراءها مجموعة من الأبعاد التي تستثير في المتلقي تشوّقه إلى تتبع هذه الأبعاد، التي تلوح له من بعيد، ليستكمل رؤيتها، ويمتلئ نفساً بهذه الرؤى، التي يظهرها الشاعر ببراعة واحدة وراء الأخرى، دون أن يكشفها مرّة واحدة، وكأنّه يقصّ عليه فنياً معرفة إخباريّة بعد أن يحوّلها إلى فن معرفي، أو إلى معرفة فنيّة.

=٥=

وإذا كنّا نوافق الجرجاني فيما ذهب إليه من أن العمود الشعري يعطي الصحّة للشعر، لكنّه لا يمنحه الجودة، كذلك نقول إن التشكيل الشعري حسب حركة التفعيلة في الشعر الحديث، قد يمنح القصيدة الحديثة صحّتها، ولكنه لا يمنحها جودتها أو تفوّقها!

وإذن هناك أشياء وأشياء وتحوّلات في أبعاد البنية الشعرية تفوق قضية لعمود الشعري أو التشكيلة حسب التفعيلة، وتتجاوزهما كثيراً كثيراً في أبعاد لعمل الشعري.

ولقد أتقن الجواهري تشكيل القصيدة حسب العمود الشعري وتمكّن من حور الخليل وأعاريضه، ولذلك لا نريد الوقوف عند هذه المسألة التي تشكل جزءاً صغيراً من أجزاء كثيرة؛ ففيها إيقاعات المتقارب.

فحين استهلّ قصيدته:

«أتعلم أم أنت لا تعلــم بأن جراح الضحايا فم؟»

حرّك كلّ الأبعاد، وأثار شهيّة التشويق لدى المتلقي.

فهذا التعبير الذي جاء في صيغة سؤال، لم يكن سؤالاً عادياً، بل تحوّل إلى سؤال استفزازي، يستفزّ به رموز السلطة التي فعلت فعلتها؛ واستثار به لجمهور المتلقّي. هذا التحوّل بالسؤال، من صبغته العادية المألوفة، إلى صبغته لاستفزازيّة التي تفتح الأبواب والآفاق، وتحرّك السامعين، وتشدّهم إلى لاستزادة، هذا التحوّل نقل السؤال من حالة الجمود إلى الحركة الجدليّة نيّة.

وهذه الجراح النازفة حتى موت الضحيّة التي سبّبتها رموز السلطة، تحوّل ا من حالة إخباريَّة ساكنة ـ إلى حالة متحركة مفتوحة الآفاق، فجعل الجراح اً ينطق، ويتحدّث بعد الموت، ويروي جرائم السلطة ضدّ المقاومة، فتثير ى المستمعين تشوّقهم لمعرفة أبعاد الحقيقة النضاليّة، وقد جعلها كالصورة تتوحة الآفاق على مئات الصور، وجعل فم الجراح تروي وتروي وتروي، يأت الجمهور لهذه الروايات العديدة. ونقلها من آلامها المحبطة كما أرادتها وز السلطة، إلى عمق جماليتها التكوينيّة، وعمق التأملات في فعلة هذه موز، وأعدّت الجمهور إلى سماع التفاصيل.

لقد أدخل الجواهري ذاته الشعريّة في موضوع خطير يحمل هموم الجمهور. وأصبح صوته صوت الجماعة، وموقفه موقف الجماعة، وثورته ثورة الجماعة.

هذا الصوت الجماعي أعاد للشاعر المعاصر صوت الشاعر الجاهلي حين كان يمثّل صوت القبيلة، فنقل تلك الوظيفة إلى أفق أوسع، فصار صوت الأمة وجماهير الأمة في وجه من أراد أن يقزّم هذه الأمه ويخضعها لسلطته وسطوته.

وقد تمثلت في هذا الصوت، أبعاد المكان وإن يكن خفياً، إلاً أنه ظاهر في الساحات التي تمرّ بها جنازات الضحايا، وفي الشخوص الذين تحولوا إلى أبطال ثوريين، وفي الحدث الزماني الذي تحوّل إلى زمن موقف، حمّل فيه السلطة الآثمة جرائم فعلتها، وإلى أساليب تحوّل في اللغة من إخبار ساكن إلى استفزاز ساخن.

ومن صور مألوفة للجراح، إلى فم يروي وينطق إدانة للحكام بدل النزيف، ويروي ألوان خياناتهم وعذابات الضحايا وثوراتهم وقد جعل للجراح قدرة على رواية الأحداث، وبذلك منحها ما يشبه الأساطير.

أفلا يشترك الجواهري بهذا الفن القولي مع شعراء الحداثة؟ وقد تداخلت فيه صور المكان بصور الزمان، وبصور أفعال الشخوص، وبصور اللغة التي ترسم للحياة والموت حقائق انسانية ثوريّة.

أجل لقد تحوّل (الإخبار) في القصيدة إلى أجزاء ومفردات فنيّة تثير الدهشة، وتولّد المشاركة... وقد كان للجواهري تمهيد نثريّ للقصيدة اشتمل على الكثير الكثير بعبارات مكثّفة قال فيها:

«أحبّ أن أخبرك يا جعفر أنّ القلوب كلّها عليك حرّى... والعيون عليك كلّها دامعة!

- أحبّ أن أخبرك يا جعفر أنّ بيوتنا يغمرها الظلام، وتعاودها الأشباح، وأطفالنا وهي تلعب تعتزل ناحية ثم تبكي!

- وأحبّ أنّ أخبرك يا جعفر أنّ الشعب هو الذي سيأخذ بثأرك، فقد بدا أنّ المسؤولين لا يجرؤون علىٰ ذلك! توثّق يا أخي أنّ دمك ودماء رفاقك (تفور) وستظلّ تفور حتى يثلجها دم الخونة المراق!!

- وأحبّ أن أخبرك يا جعفر أن الوغد (تفرّج) من شرفة (ديوانه) وأنت تخرّ صريعاً، وأنّ آخرين قد لطّخوا اسم الأدب والشعر بالعار، من أذنابه، ومن أبناء بلدك، تفرّجوا على القلوب كلّها وهي تسيل عليك شعراً ونثراً دون أن يجدوا فيها ما يحرّكهم!! ولكنهم وجدوا في مجالس المداعبات، واستقبال الموظفين وتوديعهم، وأهازيج المديح المتبصبص محركاً وباعثاً، (ورابطة) تربطهم (بالعلم والأدب)، وتجرّهم إلى. . .!

- أحبّ أن أخبرك يا جعفر بأشياء، وأشياء، هي (التاريخ) كلّه، وهي (البشريّة) كلّها، وهي (الحياة) بنقائضها!!! سأصبّها قريباً في مسمعك بكل خشوع وأدب ووقار تليق بك أيها الجدث الطاهر. ولكنّها بكل صراحة ممزّقة! تليق بأخيك!! سأصبّها يا أخي جعفر على مسمعك، بكتاب مصبوغ بدمك!! ملتهب بما في قلبي من شرر يقدحه هذا (الدم) على مرّ الدهور وكر الأزمان!!

- أحبّ أن أخبرك يا أخي جعفر أن جماعة من اهلك يخشى بل (يُرجى) أن يلحقوا بك حزناً عليك وشوقاً إليك!! أحب أن أخبرك يا أخي جعفر يا أعزّ الناس كلّهم بأني سأخبرك!!!»

أخوك (مهدي)

أجل ولقد أخبره وأخبره في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد!! وقد بلغت ستّة وتسعين بيتاً. وقد عطف آخرها على أوّلها، كعادته، فقال:

«أسالت ثراك دموع الشباب ونوّر منك الضّريحَ الدّمُ»

وهو يفعل مثل هذا في كثير من قصائده، ليذكر بأنّ الاستهلال (ينوّر) الخاتمة، بل وسائر جسد القصيدة

وقد برع الجواهري في هذه المطالع أو الاستهلالات، براعة المتنبي، في قدرتها على تكثيف الأجزاء التي سترويها في بنية القصيدة، بمفرداتها وعباراتها وصورها وآفاقها المفتوحة،

- ومن مطالعه ذات الأصوات المنبهة، قوله في (ذكرى وعد بلفور):

«خذي مسعاك مثخنة الجراح ونامي فوق دامية الصّفاح

ومدّي بالممـات إلـى حيـاة تُسُرّ وبالعناء إلى ارتياحِ»

- ومن مثل هذه المطالع قصيدته (إلى الرّصافي):

«تمرّست (بالأولى) فكنت المُغامرا وفكّرت (بالأخرى) فكنت المجاهرا

وفضّلت عيشاً بين تلك وهذه به كنت، بل لولاه، ما كنت شاعرا»

وكثيراً ما يصوّر الجواهري رؤيته في شعره للشيء ونقيضه!

وفي معظم مطالعه واستهلالاته تتصف بكل هذه الأوصاف التي ذكرناها:

- من ذلك: قصيدته بعنوان: (أممٌ تجدّ ونَلْعَبُ)!

«أمم تجدّ ونلعب ويُعَذَّبون ونطربُ»

إنها فاتحة أبواب، وإضاءة آفاق، تشدّ السامعين!

- ومن أمثال ذلك قصيدته (يوم الشهيد):

«يوم الشـــهيد تحيـة وســـلام بك والنضال تؤرّخ الأعوام»

- ومن ذلك قصيدته (باسم الشعب):

«عصفت بأنفاس الطغاة رياح وتنفّست بالفرحة الأرواح»

- ومن مطالعه الساخرة التي يقصد عكس ما يظهر:

«نامي جياع الشعب نامي حرستك آلهة الطعام!!»

وكلّ مطالعة تحمل هذا الإيقاع الرنّان، والتكثيف الذي يشرع في سرد معطياته!!

وللجواهري مجموعة من الرباعيات، نظمها في أوقات متراوحة خلال عام ١٩٦٠م: وفي كل رباعيّة قضيّة ذات رؤية نقديّة اجتماعية:

«قلت للشيخ ارتضى العمّة رزقاً والقميصا

غطّيا منه صغار الفكر والنخوة والرأي المحيصا

كيف عرّيتَ من الدين بما زوّرتَ روحاً ونصوصاً

قال: ما بالك أمسكت تلابيبي وأعفيت اللصوصا»

وقريباً من تشكيل هذه الرباعيات، وعلى طرائق شعراء الموشحات، نظم الجواهري قصيدة تتشكل في فقرات شعريّة، كلّ فقرة جعلها في قافية، تختلف عن قافية الفقرات الأخرى، وكانت بعنوان (يا نديمي)، غطّت ثلاثاً وأربعين صفحة، واشتملت على مائة وست فقرة شعرية أشبه بالرباعيّة المصرّعة؛ أو الثمانية:

«يا نديمي نفسي جُذاذاتِ طِرْسِ

عَرِيَتْ فوقها بطُهرٍ ورجسِ

من مراقي نُعمى وهُوّات بؤسِ

من أشَمٍّ ومن أخسٍّ أخسٍّ

كذب البحتريّ إذ قال أمسِ:

«صنت نفسي عمّا يدنس نفسي»

دَنَسُ النَّفسِ حُلَّةٌ من دمقسِ

لن تُغَطِّى - ولو بمليون عرسي»

* * *

فلك أن تجمع السطرين في الفقرة فتحصل على بيت مصرّع، ولك أن تفكّهما. وكان أحياناً في بعض هذه الفقرات الشعريّة يختار للبيتين أو السطرين الأخيرين قافية مخالفة لقافية الأبيات أو الأسطر التي قبلها.

وعلى هذه الشاكلة معنى ينظم قصيدة بعنوان (أيّها الأرق)، قال في مقدمتها النثرية:

«... تكوّنت هذه الإضمامة الصغيرة، المتعدّدة الألوان والظلال. أضعها بين يدي القارىء ملتمساً منه أن يمسّها برفق، وأن يتملاّها بتجرّد، وأن يتعاطف معها؛ فإنّ فيها - كما أعتقد - من المشاركة في خلجات نفسه، وفي مضطرب أحاسيسه، وفي مسارب ذكرياته خير شفيع لها، وخير مبرّر لوجودها».

وسيلاحظ قارئ هذه الفقرات أو هذه الإضمامة أنّ الجواهري لم يلتزم - أحياناً بحراً واحداً في البيت الواحد!!

وينطبق على هذا التركيب الشعري الذي رأيناه في القصيدتين السابقتين، من حيث أهمية المطلع وقيمة الاستهلال، ما ينطبق على الاستهلال في قصائده العموديّة.

فالمطلع في هذه القصيدة، أو الفقرة الشعرية الأولى، تفتح الآفاق لدى المتلقي، فيسمع نداء حيّاً، واستدعاء صارخاً فيه حرارة الصدق، وحرارة الألم، التي تشتمل على شبكة العلاقات في النسيج الذي نسجه من خيوط

الأفكار والهموم والذكرى وبارقة الأمل وسويعة الأنس والارتياح التي كانت تلوح بين الحين والآخر:

«فرّ ليلي من يد الظُّلَم　　وتخطّاني ولم أنمِ

كلّما أوغلت في حلمي　　خِلْتُني أهوى على صنمِ

يستمدّ الوحي من ألمي　　ويبثّ الروحَ في قلمي

آه يا أحبولة الفِكَر

كم هنا طير ولم يطرِ»

ولعلّ ما ذكره الجواهري في تقديمه النثري لقصيدة (أيها الأرق) ما يوضح طريقته في تشكيل قصائده، بحيث تمتدّ أحيانا أفكار القصيدة الواحدة، وتتسع، وتتشابك في قصائد أخرى، لتكتمل أجزاؤها:

«... وإذا أردتَ الأمانة، والدقة في استكمال الأسباب المحتملة لهذا الحيّز الضيّق، والمساحة المحدودة اللتين قُسِّمتا لهذا الطارق الحبيب (الأرق) - فلا بدّ لي من أن أعود لأتذكرّ أن لقصيدة (يا دجلة الخير) يداً قويّة، وأثراً بالغاً في ذلك؛ فلقد تشابكت وهذه القطع المعدودة في آن واحد، فشبكتها، واقتحمت ميدانها فزحزحتها عنه، وجاءت قصيدة (يا دجلة الخير) لتقول شيئاً جديداً ليس الأرق وحده، ولكن جوهر الغربة نفسها، فيها من موحيات، وبواعث، وأحاسيس، وكوابيس أيضاً!!».

وهذه الهواجس، والأحاسيس، والعواطف، هي التي يتشكل فيها ومن أجزائها النسيج الشعري للقصيدة، فهي لا تبرح تهزّ الشاعر هزّاً لا يقدر معه إلاّ أن يجاريها، وإلاّ أن يندفع معها، تماماً كما تعجّل الريّاح في دفع الطواحين.

ولذلك حين نذكر أمر المطلع أو الاستهلال، لا نعني بذلك البيت الأول

في القصيدة، بل قد يكون أكثر من ذلك كما هو الشأن في قصيدة (يا دجلة الخير)، حيث تشكل الأبيات العشرة في أول القصيدة مطلعها أو استهلالها:

«حيّيتُ سفحكِ عن بعدٍ فحييني يا دجلة الخير يا أم البساتينِ
حييت سفحك ظمآناً ألوذ به لوذ الحمائم بين الماء والطين
يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقُه على الكراهة بين الحين والحين
إني وردت عيون الماء صافية نبعاً فنبعاً فما كانت لترويني
وأنت يا قارباً تلوي الرياح به ليَّ النسائم أطراف الأفانين
وددت ذاك الشراع الرّخص لو كفني يحاك منه غداة البين يطويني
يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا حتى لأدنى طماح غير مضمون
أتضمنين مقيلاً لي سواسية بين الحدائق أو بين الرياحين
خلواً من الهمّ إلاّ همّ خافقة بين الجوانح أعنيها وتعنيني
تهزّني فأجاريها فتدفعني كالريح تُعجل في دفع الطواحين

وفي هذا النوع من التشكيلات الشعريّة يكثر التكرار، تكرار بعض التعابير. وفي ختامها ندرك التفاصيل التي ألمح إليها ولوّح بها تلويحاً لا تصريحاً. ففيها المخاطبان وهما أخو الشاعر، الشهيد جعفر، ووالدته التي تخطّفها الموت وهو بعيد عنها عام ١٩٦١م، والجواهري يعزهما إعزازاً لا حدّ له.

ومن تشكيلاته التي خرج بها على الشكل الخليلي، بل على البنية المبنيّة على البيت الواحد ذي الشطرين، في القصيدة ذات البحر الواحد والقافية الواحدة، قصيدته بعنوان (سلاماً عيد النضال)، نظمها في (براغ) عام ١٩٦٣م :

«سلاماً وفي يقظتي أو منامي وفي كلّ ساعٍ وفي كلّ عامِ
تَهادى طيوف الهُداة الضخّامِ
تطايحُ هاماً على ذكر هامِ
سلاماً وما انفكَّ وَقْدُ الضّرامِ
من الدمّ يَشخص حياً أمامي

سلاماً وفي كل ما أستعيـــد من الذكريات وما أستفيـــد
من العبَر الموحيات الدوامـــي
أحسُّ دبيباً لَها في عظامـــي»

وهكذا يتصرف بالقافية، وبعدد الفقرات الشعريّة، انطلاقاً منه حسب طرائق شعراء الموشّحات المختلفة. وفي بنية قصائده لا يتحرّج من أن يكتمل البيت بالذي بعده أو الذي بعد بعده. فلم يتقيّد بحصر البيت الواحد في المعنى الواحد تركيباً، بل يأخذ حرّيته في امتداد المعنى الواحد إلى غير بيت في القصيدة.

ففي قصيدته (الغذاء والدم) التي ألقيت في الحفل الذي أقامته المنظمات الغذائية ببغداد،إحياء لذكرى الفدائي الشهيد (صبحي ياسين) في (قاعة الشعب) خريف عام ١٩٦٨م يقول فيما يقول:

«........................

ويا شباباً كطهر الفجـــر سيرتـــه وكالسّحـــاب نقيـــتات نقائبـــه
ممّن تبنّـــاه (غسّـــان) وسامـــره وذو النعيمين (نعـــمانٌ) وحاجبـــه
لا تخذلوا (فتح) عن ضيق وعن سعة فيما يراضيه أو فيمـــا يغاضـــبه

........................»

وهكذا لا يتمّ نداؤه للشباب في البيت إلاّ بالأبيات التي تليه.

والقطعة مكوّنة من ستة أبيات حتى تكتمل الصورة، وهي استمرار كذلك للقطعة التي تسبقها، وفيها أجزاء وتفاصيل لما بدأ به مطلع القصيدة واستهلالها. وكل قطعة تمسك برقبة القطعة التي تليها حتى تصبح القصيدة مجموعة قطع شعريّة تمسك برقاب بعض، لتشكل رؤى شعرية في مجالات الفكر، وفي غمار السياسة، وفي مجاهل الحياة، وفي معاناة المجتمع، وما تتمخّض عنها المحن من أخطار ومتاعب.

إن الجواهري يروي في قصائده بصوره الشعريّة المتفوّقة، أنه صورة أمينة

للوطن العراقي، تتمازج ملامحها ومعالمها مع كل الملامح والمعالم التي تحدّرت عبر الأجيال والقرون حتى الجيل الراهن، وقد تمازج في هذه الصّور الشعرية الخير والشرْ، والحسن والقبيح، والثورة والتضامن، والحبُ والبغض، والإيثار والأنانية، والتضحيات وحب السلامة؛ وجميع المتناقضات التي تعطي لصوره الشعرية بعداً ولوناً وصوتاً، تمنحها الحركة وتخرج بها عن السكون، ترى ذلك كلّه في بنية قصيدته (أرح ركابك)، وفي كثير من قصائده.

حين كان الجواهري يعمد إلى القصائد الطوال لم يتقيّد بتشكيل واحد، وإن تكن أكثرها في قصائده العموديّة، فقد يجنح إلى قصائد طوال، ويختار تشكيلاً موشحاً، ففي قصيدته (أيّها الوحش، أيها الاستعمار)، جعلها في مجموعة من الفقرات الشعرية المتعدّدة القوافي:

خلّ شدقيك يمصّان دمي
ويمجّان دماً كالعلق
خلّ عيشي مضغة من علقم
خلّه نهب الطوّى والقلق»

* * *

ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بقافية أخرى
«سمّن الكلب على لحم الشعوب
واكسُهُ من عريها أبهى حلل
واخلع البؤس عليها والشحوب
وأسِلْ ذوب الأسى بين المقل
وانشر الرّعب على كل الدروب
لا تُنرها بشعاع من أمل
ثمّ دَعها نُهزة للألمِ
تتلظّى في حجيم الحُرَقِ

هل سِوَى أن تغتذي بالغَتَرم
وتَلَوّىَ في وساد الأرق!!»

* * *

مثل هذا التنوع في القوافي نجده كثيراً في قصائده غير العموديّة كقصيدته بعنوان (ظلام)!

«ظلام يفور ونجم يغور

. . . .

. . . .»

ثم تلي هذه الفقرة، فقرة أخرى بقافية أخرى:

«وأقزاع غيم هنا أو هنا
كأنّ الحلوكة فيها

. . . .

. . . .»

ونذكّر بحرصه على عطفه الخاتمة في القصيدة على استهلالها، سواء أكان ذلك بالعبارات نفسها، أم بدلالاتها: فقد بدأ قصيدته: (أزف الموعد) واستهلّها قائلا:

«أزف الموعد والوعد يعنّ   والغد يحلو لأهليه يحنّ»

وأختمها بالشطرين نفسهما:

«أزف الموعد والوعد يعنّ
والغد الحلو لأهليـه يحنّ»

وهذا التشكيل يكشف عن تماسك القصيدة، وعدم تبعثرها.

وأكثر ما كان يعمد إليه في تشكيل القصيدة حسب الفقرات الشعرية

المتعددة القوافي، كان يتمّ في القصائد ذات المحاور غير العربيّة المضمون، كقصيدته بعنوان (باريس)، وقصيدته بعنوان (شهرزاد)، وقصيدته (ذكريات أو (أنيتا)،أو (فراق) وهي قصيدته الثالثة من قصيدة (أنيتا)، وقبلها (وداع)أي وداع أنيتا وقصيدة (زوربا) وقصيدة (أفروديت) و(كاليتجولا) وأمثالها.

وفي فترة من فترات سيرته الشعريّة نظم في أوقات متراوحة (رباعيّات) خلال عام ١٩٦٠م.

فكانت رباعية بعنوان: (بغداد في الصباح)، ورباعية بعنوان (قلت وقال)، ورباعية بعنوان (قصد وقصد)، وأخرى بعنوان (حرامي بغداد)، وأخرى بعنوان (الحنان)، وأخرى بعنوان (الصيف والمروحة) وأخرى بعنوان (زرع الضمائر)، وأخرى (رثاء)، وأخرى (بكفّ طيّار يطير)، وأخرى (مؤتمر الأقطاب وذات الجُنُب)، وأخرى (عبَر)، وأخرى (فراغ)، وأخرى (ربّ السجن أحب)، وأخرى (جوع وشموخ)، وأخرى (قوّة وضعف)، وأخرى (عجب)، وأخرى (حكم التاريخ).

ونرى في هذا التشكيل كيف ينبجس التشكيل عن المضمون، ونختار مضموناً فجّر التشكيل في الرباعية:

(زرع الضمائر)

«قالوا قد انتصـــــر الطبيـ ـبُ على المُحال من الأمورِ
زرع الجماجمَ والقلـــــو بَ وشدّ أقفاص الصّـدورِ
فأجبتهم: ومتـى ستـــــر فَعُ رايةُ النصر الأخيـــــر
زرْع الضمائر في النفـــوسِ العاريات من الضميــــر!!»

حيث الفكرة تتحكّم بالتشكيل.

ولعلّ أطول قصيدة نظمها حسب تشكيل الفقرات الشعريّة كالموشحات،

قصيدته (يا نديمي)، وقد نوّع قوافيها أوسع تنويع؛ وقد بلغت ثلاثاً وأربعين صفحة:

«. . .

يا نديمي

ورغم كرّ السّنين

ظلّ سقراطُ فوق

ريب المنون».

وأما ترجماته الشعرية عن دواوين الفرس، فقد جاءت في شكل (مقتطفات)،وكانت المقتطفة الواحدة تتشكل من بيتين، أو ثلاثة أبيات، أو أربعة أبيات أو خمسة، ليس غير.

وعناوينها: (مجموعة الورود) في بيتين، و(بين العالمين) في فقرة من أربعة أبيات، و(حلوة المعشوق) في أربعة أبيات، و(فتوى في الخمر) في بيتين، و(الأمل) في ثلاثة أبيات، و(رشحة القلم) في بيتين، و(أيّنا أحسن) في بيتين، و(ختم الشفتين) في ثلاثة أبيات، و(في العيد) في خمسة أبيات، و(في أدب الساقي) في ثلاثة أبيات، و(النسيم العاشق) في بيتين، و(بلا عمر) في بيتين، ومثلها (نسيم الحياة) و(أمر الأستاذ)، و(البلبل الشاعر)، و(هذا و ذاك)، و(من هنا إلى هناك)، و(أمران عجيبان)، و(إلاّ أنا) و(ألف شكوى)، و(أم لماذا) و(في الكأس)، و(مثل الكمامة)، و(ذاك الذي)، و(حافظ دونهم)، و(سفاهاً) و(عند الشراب). . حيث جميعها جاء في بيتين.

أمّا (عقدة لا تحل) فجاءت في أربعة أبيات. بينما (أدب المجالس) و(كثر الورد ولكن) فجاءتا كلّ في ثلاثة أبيات. أمّا (الوردة والشوكة والبلبل) فجاءت في أربعة أبيات.

وقد حرصنا على ذكر عناوين هذه المقتطفات لنتبيّن ذوق الجواهري فيما اختار للترجمة؛ وقد كان اختيار الجوهري وترجماته في تشكيل إيقاعي بسيط:

(ذاك الذي)

«ذاك الذّي أمَّلنا بوعظه وأنّبا

رأيته معربداً تقواه قد طارت هبا»

ومن التشكيلات التي كان الجواهري معجباً بها، نتيجة لما كان مشغوفاً به من موشحات الأندلسيين، موشحه الذي نظمه بعنوان (وشاح من الورد)، الذي قدّمه إلى صديقه محسن ناجي صالح لينشر في صحيفته (مرآة العراق) عام ١٩٢٤ وهذا مطلعها:

«يغزل للفجر بيض الخيوط

والصبح إذ يسري فطالع البشر على النواحي

وريقُ القطر يحوك للزهر ثوب ارتياحِ

والكأس ملآن

والشهب ندمان بعض لبعض»

* * *

ويمضي على هذا النحو في تشكيل موشحه متعدّد القوافي ونعود الآن إلى بنية قصيدته في (أخيه جعفر)، لنقول إنّ الذي يضمن تشكيل القصيدة تشكيلاً متفوّقاً، هو مدى التحوّلات التي تتمّ في أجزاء بنيتها والتحوّل بها إلى شبكة من العلاقات أو نسيج يكشف عن آفاقها المتقدمة، وهذه الأبعاد هي: البعد المكاني، والبعد الإنساني، والبعد الزماني، والبعد اللغوي.

ونفضّل أن نبدأ بالبعد الإنساني في هذه القصيدة، لأنه هو مركز النسيج

أو شبكة العلاقات، ولا يعني أن يكون في وسط البنية وحدها، بل يتفجّر حضوره في سائر الزوايا، وبه يتمّ التواصل مع الأجزاء والأبعاد الأخرى، حتى تكتمل بنية القصيدة متنامية من الداخل والخارج.

وفي القصيدة إيقاع طويل متصاعد، وجيشان عاطفي له فيضان متدفق، وصور مشرقة بألوان الدم والجراح، ذات أفق مفتوح، بحيث ينوّع ويولّد منها صوره في قصائد أخرى في الموضوع ذاته، وكأنها فصول غنائية دراميّة ذات تأثير كبير في مسامع المتلقين.

وقد اكتملت صورة البطل القومي الإنساني الذي جعلته القصيدة رمزاً أو نموذجاً لسائر الرفاق الأبطال يتحلّى بملامحهم، وتتحلّى به ملامحهم، كأنما هو شخصيّة بطوليّة في رواية أو مسرحية.

إنه البطل الذي اغتالته رموز السلطة وهماً منها بأن تصفيته الجسديّة ستضع حدّاً لحياته النضالية. فلم تستطع أن تجعل موتة موتاً يضع حدّاً لحياته؛ قد كان موته حياة ممتدة منتشرة على مدى الأجيال.

ومن هنا كان المكان الذي وقع فيه قد تحوّل إلى مكان مقدّس أشبه الأسطورة، وصار الحدث زماناً وينبوعاً لأزمنة تتفجر فيها ثغور الأماني، وبه بسم. وصار صمته استفهاماً عن الثأر.

إنه جعفر.. جعفر... جعفر... الصوت الذي يقض مضاجع الرموز تي اغتالته، رموز السلطة المتسلطة.

وكانت اللغة انبجاساً، وحساسيّةشعريّة، وفيضاناًمتدفقاً، إنها صوت الجراح:

«يصيح على المدقعين الجياع: أريقوا دماءَكمُ تُطعَموا»

فالأشياء في الأبيات الثلاثة: (رقاب الطغاة) و(بطون العتاه) و(البغيّ)، ستنهدُّ إن فار هذا الدمّ». أجل كلّها ستنهدّ، وستظلّ جراح الشهيد:

«تمصّ دماً ثمّ تبغي دماً وتبقى تلحّ وتستطعِمُ»

وسوف يظلّ جدَث الشهيد، مقارنة ببيت القاتل أفضلَ وأكرم، وأكمل ضوءاً.

إنّ جرح هذا الشهيد، وفوّهته المفتوحة، هما القداسة الطاهرة:

«لثمت جراحك في (فتحة) هي المصحف الطُهرُ إذ يُلْثَمُ»

إنها جراح مضيئة:

«أرى أفقاً بنجيع الدماء تَنَوَّر واختفت الأنجمُ»

ويظل الجرح منارة الأجيال؛ وجعفر تُجَرّ إليه الجموع:

«وجيلاً يروح وجيلاً يجيء وناراً إزاءَهما تُضْرَمُ»

. . .

«ستبقى طويلاً تجرّ الدماء ولن يُبْرِئَ الدّمَ إلاّ الدّمُ»

. . .

«تعلمت كيف تموت الرجال وكيف يُقام لهم مأتم»

«وكيف تُجَرُّ إليك الجموع كما انجرّ للحرم المحرم»

ويختم هذا السّرد الشعري بما استهل به من استهلال:

«أسالت ثراك دموعُ الشباب ونوَّر منك الضريحَ الدّمُ»

وهكذا اكتملت البنية، وأصبح جعفر نموذجاً، كما جعل شكسبير هملت شخصيّة نموذجيّة. وبه اكتمل نسيج القصيدة، إنساناً ومكاناً، وزمناً، ولغة تصويريّة!!

وأمّا (الزمان) فقد جعله الجواهري زماناً نضالياً تؤرخ به الأعوام؛ وحساسيتة الشعرية جعلت أسلوبه السردي الشعري مضمخاً بالصور ذات

الألوان التي تضيء حركة النضال، وتطمس عيون القتلة. فالشهيد «رواء الربيع» و«زهرة من رياض الخلود» و«قَبَس من لهيب الحاية» و«ضحكة الفجر إذ يبسم» و«عصيرُ الذكريات» و«أحلام النُوّم» و«يكافح دهراً ويستسلم له الدّر» وهو «رجع السنين الذي لا ينقطع» و«سيبقى طويلاً يجرّ الدّماء» وهو «عصارة عمر» و«إلى عينيه تبدو الحياة مكْرُمةً تُغْنَمُ».

مثل هذه الصور الملوّنة، تتداخل في النسيج مع صور الشهيد (الإنسان)، وتكوّن مع سائر الخيوط بنيةً فنيّة متفوّقة، متحركة نامية، ليس فيها سكون.

وقد أقام مقارنة جدليّة بين الشهيد ورفاقه من المناضلين الشهداء وبين رموز السلطة الآثمة، التي ترى في الجماهير المتفضة رعاعاً فالشهيد: «أشرف من خيرهم، وكعبه أكرمُ من خدّهم!!».. وتستمر هذه المقارنة والمواجهة في أسلوب غنائي جدليّ دراميّ، من أول القصيدة حتى نهايتها:

«أخي جعفراً، لا أقول الخيال   وذو الثأر يقظانُ لا يحلم»

«أرى أفقاً بنجيع الدّماء   تَنَوَّرَ واختفت الأنجم»

والجواهري يتنبأ بالثورة، وبالفجر المنوّر، وبنصر الشهداء، وبقهر المتسلطين. وقد امتدّ بالشهيد جعفر حتى جعله فريقاً من الشهداء المناضلين. إنّ جعفراً نموذج للقياديّ الذي يجمّع حوله المدقعين الجياع ويصيح

ليثوروا على الظلم والظالمين. إنّ القصيدة صرخة ثورة.

«أتعلم أنّ رقاب الطغاة   أثقلها الغُنْم والمأثم؟!!»

وللشاعر اشتقاقاته التي تعطي لصوره خصوصيّة، وكأنّها نوع من الاشتقاقات المعجميّة الشعريّة الخاصّة به:

«فالطغاة.. أثقلَهُمْ مَأْثَمُهم»

واشتقاقه لكلمة (رَهَّموا) خاصّة بالشاعر في القصيدة، وقد اشتقها من

(المرهم).

ويصف الطغاة والمتخاذلين بأنّ الواحد منهم (بطين)، كبير البطن من شدّة الشبع.

ويختار للقبر صفة (العفن البارد)..

وبدلاً من أن يقول (شبّ ضرامه) يشتق من الضرام لفظه مَضْرَم).

وهو بهذه الاشتقاقات يشعل في الصورة إيقاعاً مضطرماً، ويمنحها قوّة صوت، ومتانة تركيب.

ويصف الواحد من الطغاة بأنه

«مُدلٌ بشرطته (مُعْرِمُ)» اشتقّها من (العارم) الشّديد المتجبّر

ويختار (الغدر المخنوق) الذي سوف يُنَفّسُ عن اختناقه، فيقول:

«وياويح (خانقة) من غدٍ إذا نفّس الغد ما يكظم»

ثم يختار (الهمهمة) للمحتجين بأصواتهم:

«ضحكت وقد هَمْهَمَ السائلون وشقّ على السمع ما همهموا»

ومن ألفاظه الخاصة (غُثاء الضمير).

ومثل هذه الاشتقاقات، وهذه الاختيارات للكلمات ذات الصوت المتفجر، تجعل معجمه الشعري الخاص خصيباً.

أجل كانت هذه القصيدة في خصوصية بنيتها سبيلاً إلى التواصل مع الجماهير؛ وهو ما كان يحرص عليه الجواهري. إنّ التزام الجواهري في شعره بهموم الناس الشرفاء جعل إيقاعه الشعري يتفجّر بحساسية شعريّة لها صوت، ولم تكن خطابتها لتضعف من متانة بنيتها وتماسكها.

لكنّ التزام الجواهري بهموم الجماهير المتحفّزة، شابه في الآونة الأخيرة،

وأحياناً في المرحلة الأولى، بعض التردّد وبعض التقلب حين انزلق إلى مديح بعض رموز السلطة الذين خدعوا شعوبهم بشعارات فارغة، وتآمروا على الجماهير الشريفة بتجميع جماهير ساقطة خاضعة لهم، ليقابلوا بها الجماهير المتعطّشة للحريّة.

وقد أضعف هذا الانزلاق بنية القصيدة المدائحية، وإن يكن معجمه وسرده الشعريّ وصوره - في القصائد الأخرى غير تلك القصائد - ظلّت متفوّقة.

إن التفكّك وضعف البنية قد لزما قصائد المديح لرموز السلطة، ولم يتسرّب ضعفها لسائر القصائد في دواوين الجواهري الشعريّة.

كثير من قصائد المديح تلك مبعثرة الأبيات، ذات بنية غير متماسكة. فكأنّ الجواهري لم يكن مقتنعاً حين يبالغ في مدح رموز السلطة بأنّ الذي يفعله أمر صحيح. فهؤلاء الرّموز يقولون بألسنتهم ما ليس في قلوبهم، فهم يستمدّون بقاءهم من تعاونهم مع أعداء الأمة، ومن هنا كانت مؤسساتهم في خدمة الأعداء. كالأمن، والسياسة الخارجية والداخلية والإعلام، ويتحكمون بقوت الناس، ولهذا سَهُلَ عليهم تجميع التجمعات التي تسبّح بحمدهم ليواجهوا بها الجماهير التي تنشد الحريّة والكرامة ونبذ النفاق. وهكذا كان مكث الجواهري قصيراً لا يطول حين يسقط في المواقع التي تستظل بسلطة الرموز المتسلطة، بينما مكثه يطول حين يرتفع إلى مواقف الوعي والتوعية الجماهيريّه .

الفصل الثالث

محمود درويش في مرحلة النضج والتفوّق

(محمود درويش في مرحلة النُّضْجِ والتفوّق)

-١-

اشتملت على حياة محمود درويش مرحلتان:

ـ الأولى مرحلة النفي داخل الوطن المحتلّ. . . وكانت مرحلة التكوين الشعري، حين رأى نفسه في بحر من الحصار، وقد وجد أنه لا سبيل لاختراق هذا الحصار إلاّ بالكلمة الشعريّة الحادّة.

ـ والثانية مرحلة النفي خارج الوطن. . . وهي مرحلة النضج والتفوّق، والمضيّ في دروب الإبداع الشعري، يصعّد ويصعّد في تلك الدروب حتى يصبح إمام الحركة الإبداعية الشعرية الحديثة.

لقد رَصَدَ محمود درويش صنيع الشعراء العرب القدامى والمحدثين، ورصد صنيع الشعراء المتفوّقين في العالم من حوله وتمثّل جميع ما (قَعَده) أُولئك الشعراء من قواعد فن الإبداع الشعري، واخترق كلّ ما (قعدوه)، واتخذ لنفسه سبيلاً في فن الإبداع الشعري، وجعل للحركة الشعريّة دورها في التعامل مع الزمان الشعري، وفي التعامل مع المكان الشعري، وفي التعامل مع الإنسان أو الكائن الشعري، وفوق هذا وذلك التعامل مع اللغة الفنّية الإبداعية.

وكان صنيعه في رصده لحركة الإبداع الشعري ومبدعيها صنيع محيي الدين بن عربي حين رصد حركة الفكر الصوفي وتمثلها قائلاً: (قَعَدَ الخلائق في الإله قواعداً: وأنا اعتقدت جميع ما قعدوه).

ثمّ كان صنيعه كذلك أشبه بصنيع الكاتب المسرحيّ المتفوّق سعد الله ونّوس الذي اجترح مسرح (الكلمة ـ الفعل)، وأسّس مسرحاً عربياً

أصيلاً... عربيّ السيماء... عربيّ الملامح... عربي الجوهر والمضمون... عربيّ التشكيل الجماليّ الفنيّ... عالميّ المستوى، بفعل ثقافته الواسعة وعمق رؤيته الناقدة لواقعه الاجتماعي السياسيّ.

من هنا كان كلّ ديوان شعريّ من دواوين محمود درويشَ يقف على قمة من قمم الإبداع الشعري... بل كلّ قصيدة من قصائده كانت قمّة في مرحلتها.

فمن ديوانه الأول... (عصافير بلا أجنحة) عام ١٩٦٠م... حتى ديوانه (خطب الدكتاتور الموزونة) عام ١٩٩٧م، ومحمود ينتقل من مرحلة متفوّقة في عمله الشعريّ إلى مرحلة أكثر تقدّماً من سابقتها في دروب التفوّق في الإبداع الشعريّ.

كانت كل قصيدة من قصائد محمود درويش تحدث دويّها وتشغل الناس والمثقفين والنقّاد، كما كانت تفعل قصائد المتنبي في حينها. ولعلّنا نشير إلى بعض قصائده في المرحلة الأولى... مرحلة النفي داخل الوطن، مجرد إشارات:

ـ (بطاقة هويّة): سجّل أنا عربي.

ـ (جندي يحلم بالزنابق البيضاء):... جئت لأحيا مطلع الشموس لا مغربها!

ـ (عاشق من فلسطين): عيونك شوكة في القلب... توجعني وأعبدها!

ـ (نشيد يمّامويل الهوى): يمّا مويل الهوى يمّا موليّا... ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيّا!

ـ (مغنّي الدم): كفر قاسم!! إنني عدت من الموت لأحيا، لأغنّي!

ـ (رباعياته في يوميات جرح فلسطيني): آه يا جرحي المكابر! وطني ليس

حقيبةٌ وأنا لست مسافر!!

ومحمود درويش في المرحلتين صاحب قضيّة: قضيّة وطنية... وقضيّة ثقافيّة... وقضيّة سياسيّة كقضيّة سعد الله ونّوس في ابتداع مسرح التسييس... وقضيّة إبداع فنّي شعري... وقضيّة لغة شعرية وبنية شعريّة. وقد استنفر كلّ طاقاته في سبيل تلك القضايا.

ولعلّ قصيدته تمثّل بعضاً من هذه المواقف حين يجابه السلطان رمز الاحتلال.. الطامع باغتصاب الأرض... الوطن... من النيل إلى الفرات... تلك القصيدة كانت بعنوان (الأغنية والسلطان).

(ـ اسجنوا هذي القصيدة
غرفة التوقيف خير... لهدوء الأمن
أخبروا السلطان
أنّ البرق لا يُحبس في عود ذرةْ...
للأغاني منطق الشمس
وتاريخ الجداول
ولها طبع الزلازل
والأغاني كجذور الشجرة
فإذا ماتت بأرض.
أزهرت في كل أرض.
كانت الأغنية الزرقاء فكره
حاول السلطان أن يطمسها
فغدت ميلاد جمرة
كانت الأغنية الحمراء جمرة
حاول السلطان أن يحبسها
فإذا بالنار ثورة!!)

هذه القضايا ظلّت ملازمة لمحمود درويش وظل ملازماً لها طوال صحبته المديدة للشعر في إبداعاته الفنيَّة.

وقد عمد محمود درويش إلى بنية القصيدة فنياً وشكّل رؤيته انطلاقاً من قدرته على تشكيل شبكة علاقاته مع قضيته. لقد كانت قصيدته رؤية، وكانت قراءة قصيدته رؤية للرؤية. لقد حاول محمود درويش أن يقترب في قصائده من (الكلمة ـ الفعل).

-٢-

استطاع محمود درويش بقصائده أن يمتلك حرّيته. وأن يضمن جرأته، وأن يحافظ على نقائه... لأنه اتخذ لنفسه موقعاً إنسانياً راسخاً، وانطلق من هذا الموقع الذي استند أليه، في مواقف تساند ذلك الموقع، ويساندها ذلك الموقع، ومضى في زوايا رؤية ممتدّة غير مرتدّة، وتحصّن بفكر اجتماعي فلسفي ثقافي متقدّم، يمكّنه من الوعي والتوعية، وكشف المخبأ. وكانت اللغة لديه مواقف مثيرة لا مجرد كلمات.

وكانت حركة الإيقاع في بنية القصيدة لديه تمتدّ وتمتدّ كمجرى النهر من منبعه إلى مصبّه. والصور الشعريّة تبحر في نهر القصيدة وتتكشّف عن رؤية الشاعر وامتداد تلك الرؤية، وسعتها، وعمقها، وتتجه إلى الأمام وإلى أعلى؛ وهو في كلّ قصيدة صاحب قضيّة بكل أبعاد القضيّة...زماناً ومكاناً وإنساناً ولغة. وكانت كل قصيدة لديه تثير الدهشة والإستفزاز والإثارة لدى المتلقي.

ومن هذه القصائد المثيرة قصيدته (عابرون) في نيسان ١٩٨٨م. تلك القصيدة التي قدمت جريدة (معاريف) الصهيونية ترجمة مشوّهة لها، وتناوبت التعليقات عليها صحف الاحتلال: (يديعوت أحرنوت)، و(دافار) و(هآرتس). وقد اكتشفت (هآرتس) استهتار (معاريف) واستهانتها بثقافة

القرّاء.

وقامت قيامة (شامير) رئيس الوزراء الصهيوني آنذاك، وكشف عن توتّره وتشنجاته إزاء ما ورد في القصيدة، فثار وشتم وازدرى. وقد تبادل محمود درويش الرسائل مع سميح القاسم بشأن التصحيح الذي أثير حول القصيدة.

ومن هنا كانت ترجمة الأعمال الإبداعية تشكل قضيّة.

والقصيدة (عابرون) تكشف في بنيتها ونسيجها شبكة من العلاقات من حيث المادّة المعرفيّة:

- الرؤية التاريخية للقضيّة التي تطرحها القصيدة فنياً.

- الرؤية الفكريّة للقضيّة، ذات البعد الفلسفي الاجتماعي.

- الرؤية الثقافيًة للقضيّة المطروحة مما جعلت خيوطها ذات دلالات بعيدة.

- ثم تشكيل المواد المعرفية هذه والقضايا المتضمنة تشكيلاً فنّياً يثير الدهشة لدى المتلقي.

لقد نبش محمود درويش أوراق التاريخ ورصد حركة التاريخ بأحداثها، ليستخلص من هذه الحركة أبعادها في الزمان الاجتماعي:

فقلّب بين يديه الإسم (العبرانيون)، وأدرك أن دلالة الإسم كانت تاريخيّة، واشتقاق الإسم من الفعل (عبر)، فهم إذن (عابرون). فلم يمكّنهم تصرفهم ومسيرتهم التاريخيّة من أن (يستقرّوا)، وليس لهم بين دروب التاريخ إلاممرات ضيّقة، لا تلبث أن تندثر، بفعل ما يرتكبونه من حماقات. إنّ التاريخ لم يمنحهم إلاّ لحظات (مرور عابرة) لا تقدّم ولا تؤخر في تاريخ الحضارات. من هنا لصقت بهم هذه التسمية الدالّة!!.

تلك هي مجموعة الخيوط التاريخيّة أو الأبعاد التاريخيّة التي أعانت (محمود درويش) على أن يرى حركة اليهود الضيّقة، ويضعها ضمن إطارها

التاريخي. ومضى محمود درويش يحكّم التاريخ الذي لا يرى قيمة أو شأناً للزمن الذي مرّوا فيه، وللمنعطفات الملتوية في حركة التاريخ؛ هذا التاريخ الذي منحهم هذه الملامح، وأطلق عليهم التسمية التي يستحقّونها، جعلهم دوماً يحاولون التشبّث ببعض الكلمات التي لا تحمل معنى... كلمات فارغة من مدلولاتها، كلمات هشة، كلام فارغ يمضي إلى مغاور الخرائب ليختفي فيها، ويعتمد الخرافات ليتوكأ عليها، ويتوهم أن الله أعطاه هذه الأرض، واختاره من بين سائر البشر، وأنّ التوراة قد حدّدت له أرض الميعاد. أفليست هذه كلّها كلمات لا تقف على ساقين؟ أفلا تحمل خواءها فيها؟! من هنا كان حرص هؤلاء العابرين على المرور بين هذا النوع من الكلمات العابرة التي لا تثبت لفحص دقيق ولا لتمحيص، وقد تشبّثوا بها تشبّثاً غريباً عجيباً.

وحين فقد التاريخ ثقته بهم وفقدوا ثقتهم بأنفسهم نفخوا في صدورهم وأوهموا أنفسهم أنهم شعب الله المختار، وأنهم يتميّزون على من سواهم، ورأوا من يقف في ممراتهم التاريخيّة الضّيقة حشرات لا بدّ من سحقها!! وأخذتهم العزّة في الآثام وحين رأوا تيّار التاريخ يتجه للأمام، ورأوا في اتجاهه هذا خطراً عليهم، انبروا يجدّفون عكس التيّار، ولجأوا إلى القوّة الغاشمة، والتجبّر البغيض، ولكن التاريخ مضى يهزأ بمحاولتهم تغيير اتجاهه، فحكم عليهم بالفشل نهائياً.

وحين رأوا من يقف أمامهم على أرضه ثابت الخطى جن جنونهم فبطشوا وبطشوا، فازداد من يواجههم ثقة بحقّه، وتزعزعت ثقتهم بأمنهم في هذه الديار، فلجأوا إلى التعالي والعجرفة والإتكاء على من يساندهم في التميز العنصري. ولكن حكم التاريخ سيظلّ قاطعاً. لقد قذف في قلوبهم جرثومة هلاكهم، شأنهم شأن كل متجبر، شأنهم شأن النازيّة والفاشيّة وسائر الظالمين. لقد حكم عليهم تاريخهم وتصرفهم ومناهج تفكيرهم وسلوكهم المتعجرف... حكم عليهم بالموت.

أجل لقد حكموا على أنفسهم وحكم عليهم التاريخ، فهم محكومون بالموت، ومن أمامهم صاحب الحق محكوم عليه بالحياة والبقاء والتغلب على الصعاب.

كذلك هي حركة التاريخ، من يعمل على مخالفة نواميسها ويجدّف عكس التيّار المتقدّم مآله إلى الزوال.

فإذا جاءت لحظة انتكاس عابرة في حركة التاريخ، لحظة انحسار الحق، لحظة جزر عابرة تضطر صاحب الحق في الأرض أن يتقبّل فوق أرضه عدواً شريراً إلى حين، فلا بأس من ذلك، لأن التاريخ وحركة الشعوب قادران بعد حين على تصحيح الأمور ووضعها في إطارها السليم.

إنّ الفلسطيني صاحب الحقّ التاريخي وصاحب المنطق الفكري السليم، حين يحمل حجراً في وجه الدبّابة والبطش لن ينخذل، فستتحرك معه قوى الخير والعدل والوعي، وبذلك لن ينفرد به الوحش المفترس، وسيعود التاريخ في اتجاهه الصحيح.

إذن فليحمل الظالم المعتدي جثّته ولينصرف أينما شاء خارج الوطن الفلسطيني، فهو محكوم بالموت تاريخياً وفكرياً وحضارياً بفعل سقم التفكير الذي يحمله، فلينصرف حتى لا يموت بين الفلسطينيين:

(ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا!!
آن أن تنصرفوا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل
ولنا الدنيا هنا والآخرة
فاخرجوا من أرضنا

من برّنا من بحرنا
من قمحنا من ملحنا من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكرة
أيها المارّون بين الكلمات العابرة)

القصيدة ممتلئة بالوعي التاريخي والوعي الفكري والوعي الثقافي؛ لقد تحرّكت كل هذه الأبعاد في نسيجها، فأصبحت أبعاداً زمانيّة اجتماعيّة، وأبعاداً مكانيّة اجتماعيّة، وأبعاداً فكريّة ثقافيّة اجتماعية بعلاقات متينة، وكانت العلاقة جدليّة. بين الثالوث:

الإنسان، والزمان، والمكان. ثمّ بين هؤلاء وبين اللغة.

لقد استشاط (شامير) غضباً حين أشارت القصيدة إلى أنّ الأرض فلسطينيّة، والتاريخ فلسطيني، والعلاقة جدلية بين الفلسطيني وأرض فلسطين، وبين الفلسطينيين وتاريخ فلسطين. وتشنجّ (شامير) حين وضحت القصيدة أنّ الصهاينة محكوم عليهم بالموت بفعل علاقتهم العابرة بالأرض وبالتاريخ، وبفعل ما تنتجه هذه العلاقة اللاّجدليّة من سلوك أحمق بغيض، ومن انتفاخ أجوف، ومن تصرفات لا إنسانية إزاء الآخرين. محكوم عليهم بالموت لا باليد الفلسطينيّة وإنما بقوة الحق الكامنة في هذه اليد الفلسطينيّة. إن لحظة الصهاينة عابرة، فإذا أصرّوا على المكث في أرض فلسطين فالموت متربص بهم واقع عليهم لا محالة، فلينصرفوا قبل أن يموتوا بين الفلسطينيين. ألا تبدو هذه الدعوة دعوة إلى السلام الحقيقي؟!

وحين صدرت القصيدة عن رؤية ممتدّة ترصد حركة التاريخ، واتجاه التاريخ، ولحظات التاريخ المتكسة، وتدرك الفرق بين حرفيّة الأحداث التاريخيّة، وبين روح التاريخ ومنطق التاريخ؛ وحين صدرت القصيدة عن

رؤية ممتدة في عروق الواقع الاجتماعي ونوع العلاقات التي تربط أجزاء هذا الواقع، وحين صدرت القصيدة عن رؤية ممتدة ترى العلاقة بين الفلسطيني وأرضه، وحين صدرت القصيدة عن رؤية ممتدّة في مجالات الأصول الجماليّة والذوقيّة لفن القول بحيث تدرك هذه الرؤية قيمة (الكلمة ـ الفعل) و(الفعل الكلمة)، واطمئنان إحداهما للآخر، واطمئنان الآخر لإحداهما؛ حين صدرت عن هذا كلّه تشكّلت خطورة القصيدة وأهمية القصيدة وقيمة القصيدة.

لقد ألقت القصيدة بكلماتها وعباراتها وفقراتها وبنيتها وصورها وإيقاعها في مجال الفعل، وألقت (بالعابرين) خارج إيقاع التاريخ وخارج نبض التاريخ، ثم ألقت بهم خارج إيقاع الأرض أو نبض الأرض، وتردّد في جسد القصيدة وعروق القصيدة صوت (انصرفوا انصرفوا...) وصوت (اخرجوا... اخرجوا)، ولا تضطرونا أن نخرجكم من ديارنا عنوة، ولا تؤخروا الخروج إلى أن تموتوا بيننا!! ولا تضطرونا إلى أن نفعل بكم ما فعلتموه بنا، ولا تجرّونا إلى أساليبكم اللاّإنسانية. لقد أخرجكم التاريخ من نطاقه، وأخرجتكم الأرض من حبّها، وحكما عليكم حكمهما العادل (فانصرفوا... وانصرفوا... وانصرفوا!!!).

هذه القصيدة الفعل، القصيدة الوعي، القصيدة الشفافية، القصيدة الصورة والواقع معاً، القصيدة الاشتعال، القصيدة الرؤية الممتدّة التي نطفح (طاقة) ضوء في المستقبل، قصيدة التواصل مع الزمان والمكان والإنسان واللغة، تشكّلت من (ضميرين): (أنتم ونحن).

(لتموتوا... شئتُم... أن تنصرفوا... اخرجوا...) من جهة... ومن الجهة المقابلة:

(بيننا... لنا... أرضنا... بحرنا... برّنا.. قمحنا... ملحنا،

جرحنا...).

وهي صوت الحياة الأول، وكأنها نوع من اللغة الأولى...

وقد كانت واجهتها دلالة ذات قيمة على إيقاعها، فقد اختار الشاعر واجهة القصيدة من لغة التاريخ، ووظّف هذه اللغة توظيفاً فنيّاً موفقاً. وظلّ (يسرّب) الحقائق في نبض القصيدة وإيقاعها حتى تنتقل هذه الحقائق بكل قناعة إلى المتلقي القارئ المستوعب وبصورة مؤثرة، وإذا الأرض كلّها فلسطينيّة، وإذا الفلسطيني مرحلياً يقبل على أرضه وإلى جواره في تعايش معه، وبصورة متساوية في كل الحقوق، يقبل غريباً عن الأرض إلى حين، حتى يترك له متسعاً من الوقت كي يرحل عنه ويخرج من أرضه و(ينصرف) دون أن يسبّب له أو يتسبب بأذى أكثر مما حصل!!

هذا المنطق جاء في صورة تتنامى في إيقاع القصيدة بحيث لا يدع مجالاً للشك في صدق هذا الفلسطيني، ولا يدع مجالاً للخذلان في إرادة هذا الفلسطيني.

هذه الرؤية الممتدة في القصيدة فتحها بنية جماليّة مريحة للقارئ الواعي.

إن هذه القراءة في مضمون القصيدة تضمنت رؤية كاشفة لحركة الإيقاع التي تمتدّ في القصيدة كمجرى النهر من منبعه إلى مصبه كما أشرنا في أول الحديث.

وقد جعل الشاعر من (المادة المعرفيّة) مجالاً لبناء قصيدته بناء فنّياً فتحوّل بالعلاقات المعرفيّة... المكانية... والزمانية... والإنسانية... واللغوية... من أبعادها الجغرافية والتاريخية... والشخصيّة... إلى علاقات جدلية اجتماعية فكرية فلسفية تشخيصيّةولغة أبعد من علاقاتها النحوية إلى فن القول في الإبداع الشعريّ.

وتطلّ علينا قصيدة أخرى متقدّمة، في هذه المرحلة مرحلة النفي خارج الوطن الأم، وطن المولد، وطن القضيّة، وطن الجرح السيّد، بعنوان: (مأساة النرجس وملهاة الفضّة)، تطلّ علينا من قمة أخرى، وتنتقل من حال الإدهاش التي يحرص عليها، إلى حال التأمل والتحليل الذي يعمد إليه؛ وفيها حرص الشاعر محمود درويش على أن يتجاوز ذاته وأن يمتدّ بمسيرته الشعريّة من موقع متقدم إلى موقف أبعد تقدماً، وحاول أن يشكّل قصيدته الطويلة لتكون علامة على مرحلة من المراحل؛ فكل قصيدة لديه تشكل مرحلة بعد أخرى: (سرحان يشرب القهوة)، و(جندي يحلم بالزنابق البيضاء) و(أحبّها ولا أحبّها)، و(أحمد الزعتر)، و(كان ما سوف يكون) و(قصيدة الأرض)، و(بيروت)، و(عابرون)، و(. . .) و(. . .).

وقد ضمنها جميعاً محطآت صاعدة في دروب حركته الشعريّة.

أما قصيدته (مأساة النرجس وملهاة الفضّة) فقد خصّ بها مجلّة (لوتس). . . مجلة اتّحاد كتّاب آسيا وإفريقيا ـ عدد ٦٨ عام ١٩٨٩م لتنشرها مع مجلة (الكرمل) في آن معاً. لقد استغرقت القصيدة ستّ عشرة صفحة من الصحيفة. وقال رئيس تحرير (اللوتس) فيها كلمة ضمن افتتاحية العدد:

(. . . إنّها قصيدة ملحميّة. . . يفتح الشاعر محمود بها العوالم والأحداث والرؤى والشخوص والأمكنة والأزمنة مرّة واحدة، لكي تدخل الرواية من باب الشعر، وليكون الشعر ملحمة تسرد الذي جرى منذ أن كان تاريخنا تاريخياً إلى أن أصبح تاريخنا تاريخهم لولا الخلاف على مواعيد القيامة. . . فتاريخنا تاريخنا، وبيوتنا هي لا تزال بيوتنا التي نعلّق في سقوفها بصلاً وبامية وثوماً للشتاء:

«إنّ البيت أجمل من طريق البيت. . . رغم خيانة الأزهار!!

وإنَ الأرض تورث كاللغة!!)

وتغرينا القصيدة بالتحديق في مضمونها وفنّيتها، فنحاول أن نبحث في العنوان ـ عنوان القصيدة، لنفكّ عقدته المحكمة، ونتبيّن موقعه من القصيدة الصعبة، فنعثر عليه بعد عشر صفحات من مسيرة القصيدة:

(. . . ها نحن عدنا يا صلاح الدين
فابحث عن بنين
كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن الفكاهة
قد تدخل المأساة في الملهاة يوماً
قد تدخل الملهاة في المأساة يوماً
في نرجس المأساة كانوا يسخرون
من فضّة الملهاة كانوا يسألون ويسألون
ماذا سنحلم حين نعلم أنّ مريم إمرأة؟)

وهنا نلمس حرص الشاعر البالغ على اجتراح الرّمز الذي لا يريد لأحد أن يشركه فيه، فالمأساة تنبت نرجسها، والملهاة تنبجس عن فضّتها، والناس بينهما يسألون ويسألون، في قهوة المنفى. . .

ولعلّ السّجن أن يكون أجمل لديهم من بساتين المنافي التي تنبت النرجس، وسيقتفون عادات موتاهم، ويغسلون فضّة الأشجار من صدأ السنين:

«بلادنا هي أن تكون بلادنا
وبلادنا هي أن نكون بلادها
هي أن نكون نباتها وطيورها وجمادها
وبلادنا ميلادنا. . . أجدادنا. . . أحفادنا

* * *

وبلادنا هي أن نسيج بالبنفسج نارها ورمادها

هي أن تكون بلادنا . . . هي أن نكون بلادها
هي جنّة أو محنة سيّان

* * *

سوف ننام بعد الظهر تحت عريشة العنب الظليلة
كم تعبنا!! كم تعبنا من هواء البحر والصحراء!!)

وكعادة محمود درويش في كلّ قصائده تمتدّ به الرؤية في المكان، وتمتدّ به الرؤية في الزمان، وتمتدّ به الرؤية في الإنسان والكائن، ثمّ يقيم علاقة جدليَّة بين هذه الأبعاد الثلاثة واللغة، وإذا المكان ـ كما قلنا في السابق ـ يخرج لديه من حدوده الظرفية والجغرافيّة ويتحوّل إلى شبكة علاقات اجتماعية، وإذا الزمان يخرج لديه من حدوده الظرفيّة والتاريخيّة ويتحول كذلك إلى شبكة علاقات اجتماعيّة فلسفيّة، وإذا الإنسان في هذا الزمان وهذا المكان يمتدّ ويمتدّ حتى يقع في شبكة هذه العلاقات التي كبرت وكبرت واتسعت حتى احتوت التاريخ والأسطورة والخرافة والرّمز، ومدّت حبالها من الأرض إلى شعر السّماء وخيوط الشمس، لتعلم ولتحلم ولترى وتدرك؛ ويمضي في أعماق التاريخ ويتريّث، ولكنّه لا يلبث أن يوسع الخطو ليعود. . . فهاجس العودة، وهاجس الاحتراق أو التضحية، والخصب المرافق للاحتراق وللتضحية يملأ طرقه في دروب التاريخ وفي منحنيات الأرض وفي صوت الإنسان. . . يريد أن يعود. . . فالسنونو حين يحرقه الربيع يعود. . . والغصن المغطى بالنار عصفور، كما يقول أدونيس في قصيدته (مرآة للسؤال)؛ ومحمود درويش يقول شيئاً يشبهه:

(. . . كانوا يعرفون

ما سوف يحدث للسنون حين يحرقه الربيع ويحلمون
بربيع هاجسهم يجيء ولا يجيء ويعرفون
ما سوف يحدث حين يأتي الحلم من حلم

ويعرف أنّه قد كان يحلم!!
يعرفون ويحلمون ويرجعون
ويحلمون ويعرفون ويرجعون ويرجعون ويحلمون
ويحلمون ويرجعون!!).

هذا النسيج الفنّي للفقرات الشعريّة أراده محمود (مركّباً) غير بسيط! فمنذ (يوميات الحزن العادي) حتى (سيرة يوم) ومحمود ممتلىء بهاجس حياتيّ معرفيّ وبهاجس فنّي. إن محموداً يريد أن يتلمّس مسيرته الخاصة في المسيرة العامّة للأمة العربيّة، ولعلّه يريدها في المسيرة العامّة للإنسان على الأرض.

إنّه يرصد حركة التاريخ الإنساني، ويحدّق في مفاصل المراحل التاريخيّة التي انطلقت فيها الحركة ومنها، ويبحر في نهر هذه الحركة التاريخية لا ليكون شاهد العصر بل ليكون مشاركاً في صنع الحركة؛ حتى لو انتهى به المطاف إلى أن يحترق ويكون شهيداً، بعد أن يكون قد اخترق المواقع والمواقف والأفكار والتحليلات والتجلّيات المتنوعة، المألوفة منها وغير المألوفة، الواقعيّة والأسطوريّة والرمزية، الخرافة، والتاريخ، الماضي والحاضر؛ وقد عاد وأعادهم معه إلى (بدء التكوين)، وأدهش المتلقي بما لم يألفه من بنية العلاقات اللغوية والصّور الفنيّة التي تقدِّم للقارئ ـ بعد زوال الدهشة ـ بعداً جديداً للمألوف المعرفيّ، وتشكيلاً جديداً للمألوف، ومذاقاً جديداً للمألوف ، ومعنى جديداً؛ متخذاً من تعدّد الأصوات وتداخلها، وتعدّد الشخوص وتداخلهم، وتعدّد المراحل وتداخلها، ما يضمن تعميق الصّوت الملحمي، وتعميق الرّمز، وتركيب بنية متفوقة في دنيا (الغنائية الملحميّة)، بدلاً من قصائده حول (بيروت) التي ركّبها تركيباً متفوّقاً في أجواء (الغنائية الدراميّة).
لقد مضى محمود بعيداً بعيداً في ينابيع التاريخ وبراريه، وحشد لذلك أوسع قطاع من الجماهير الشعبيّة، وتعامل مع تراث كل مرحلة بأدوات فنّية متقدمة. إنّ إنسانه يشبه في بعض المراحل شجرة أو حجراً، والشجرة أو الغصن يصبح

عصفوراً، أو أي شيء في الطبيعة، وأي شيء في الطبيعة يصبح إنساناً:

(. . . للمرة الأولى سأل العَالمُ نفسه:
من أخبره أنه قتله؟!
من كثرة ما ضربوه بالرّصاص تراكمت الشظايا على الشظايا
فتولّدت طاقة!! وصار قابلاً للانفجار!!
ـ أخْرجوه من دائرة العَالم!
ـ لقد أخرجناه. . . وعاد!!
ـ انصبوا له كميناً على حافة الأرض
وادْفعوه إلى الفراغ!!)

لقد ورد هذا الهاجس. . . هاجس العودة. . . لدى محمود درويش في (يوميّات الحزن العاديّ)، وظلّ الهاجس يكبر ويكبر حتى أصبح متعدّد الاتجاهات في قصيدته (مأساة النرجس وملهاة الفضّة):

(. . . عادوا
من آخر النّفق الطويل إلى مراياهم. . .
وعادوا. . . عادوا. . . وعادوا
عادوا على أطراف هاجسهم. . .
. . . ولم يُصَب التراب بأيّ سوء. . .
أيّ سوء. . . أيّ سوء بعدهم. . .
والأرض تورث كاللغة!!. . .
. . .عادوا. . .
وكلّما مرّوا بنهر. . . مزّقوه. . . وأحرقوه من الحنين. . . وكلّما
مّروا بسوسنة بكوا وتساءلوا:
هل نحن شعب أم نبيذ
للقرابين الجديدة!؟. . .)

ثمّ يجد محمود درويش خلاصه وخلاص الشعب وخلاص الأمّة

بالفن... بالنشيد الأدرى بأبعاد المكان... بالنشيد الأدرى بأبعاد الزمان...
بالنشيد الأدرى بقوّة الأشياء في الإنسان... النشيد... نشيد الشعب الذي يحنّط به البطل... الأشبه بريشة مقلوعة من طائر الفينيق.

(إنّ الأرض تورث كاللغة!!)

وفي القصيدة بنية ملحميّة غنائية لكل أبعاء العودة... العودة إلى التاريخ... والعودة من التاريخ... والعودة في التاريخ!!

في نسيج متعدّد الخيوط، متقاطع الخيوط، متلاحم الخيوط، متماسك متقن. وبين الحين والآخر، يدوّي سؤال سؤال:

(... ماذا صنعنا بالنوارس
لنكون سكان المرافئ والملوحة في هواء يابس
مستقبلين مودّعين!؟!
كانوا كما كانوا، سليقة كلّ نهر لا يفتش عن ثبات
يجرون في الدنيا لعلّ الدرب يأخذهم إلى درب النجاة من الشتات!!

....

لكنّهم عادوا قبيل غروبهم...
... أمّا المنافي فهي أمكنة وأزمنة تغيّر أهلها!!

....

لكنّهم عادوا من المنفى...
... كسروا خرافتهم بأيديهم لكي يتسرّبوا منها...
... عادوا إلى المألوف فيهم!...

....

وكأنّهم عادوا لأنّ الوقت يكفي كي تعود القافلة
من رحلة الهند البعيدة...
عادوا... وكأنهم عادوا... وعادوا من شمال الشام

عادوا وكأنهم عادوا من الجزر الصغيرة في المحيط الرحب. . .
عادوا. . . وعادوا. . . وكأنّهم عادوا كعودة ظلّ
مئذنة إلى صوت المؤذن في المغيب!
. . . .
ولهم حكايتهم وآدم جدّ هجرتهم بكى ندماً.
وللصحراء هاجر. . . والأنبياء تشرّدوا في كل أرض.
والحضارة هاجرت. . . والنخل هاجر. . . لكنّهم
عادوا قوافل أو رؤى أو فكرة أو ذاكرة!!)

إنّها أبعاد لا حدّ لها للعودة، منذ أُخرج آدم جدّهم من الجنّة للصحراء، آدم بكل مأساته، وبكل الأساطير، وكل أبعاد التاريخ، وبكل الموروث الحقيقيّ والخرافيّ. وقد خالف محمود هنا أدونيس و(آدمه)، أدونيس في (أوراق في الريح)، ولبس محمود قناع الجدّ ومعطف التاريخ، بينما أدونيس لبس قناع (السخرية) فقال أدونيس:

وشوشني آدم
بغصّة الآه
بالصمت. . . بالأنّهْ:
لست أبا العالم
لا ألمح الجنّهْ
خذني إلى اللّهْ!!)ة

فآدم أدونيس غير آدم درويش. لأن آدم درويش هو: (جدّ هجرتهم. بكى ندماً وللصحراء هاجر!!) لقد ابحر درويش في عروق التاريخ. . . في نهر التاريخ. . . في بحار التاريخ. . . في زمان التاريخ. . . في كل تضاريس التاريخ وجغرافيا التاريخ. . . من عهد آدم ومروراً بكل الأنبياء. . . وبكل الأساطير والخرافات والوقائع والحقائق. . . ورأينا حركة الموج الحضاري البشري تركب الخيول من جلجامش حتى أثينا وروما. . .

و(... فينا من أتينا
ما يجعل البحر القديم نشيدنا...)

لقد أسمعنا صوت الجماهير... وإيقاع الجماهير... وما ورثته أمته بفضل نشاطها من الحضارات المتتالية المتواصلة:

(... نحن الذين أتوا لكي يأتوا وينتصروا...)

الأمواج تتوالى... ورحلة (أوليس) تتواصل... والتاريخ يدقّ الأرض بجموعه الزاحفة... وأمّة درويش تنتصر وتنكسر وتنتصر وتظلّ تمشي في عروق التاريخ... تتعثّر وتنهض... ولكنّ التاريخ معها وبها وفيها... وهي في التاريخ وبالتاريخ ومع التاريخ...!!

ويلوح في منحنيات الملحمة الدرويشيّة شبح بعيد أو أشباح كشبح (هملت)... ويلمح القارئ إيقاع أغنية أو نشيداً يقتحم على مسيرة الملحمة دربها... يذكّر بقصيدة محمود (عابرون)...

تحضر بإيقاعها دون أن يراها... وكأنها تقول: هذه المسيرة التاريخيّة عبر العصور كلّها لن تكسرها فئة عابرة أو فريق يعبر الطريق... أو جرح ينزف في جسد قويّ مارد... لقد خرجت هذه الفئة منّا... كانت فينا... اقتحمت منحنى من تاريخنا لكنّها لن تعوق نهر التاريخ... إنّها منّا... خارجة عنّا... داخلة فينا... عابرة دربنا... نازفة جرحنا...

(... سوف نعلّم الأعداء تربية الحمام
إذا استطعنا أن نعلّمهم!!)
لن توقف هذه الفئة (العابرة) فينا مسيرتنا... لأنّ فينا
(سليقة كلّ نهر لا يفتّش عن ثبات)
أمّا منافينا
(فلم تذهب منا فينا سدى أبداً... ولم نذهب إلى المنفى سدى...
سيموت موتاهم بلا ندم على شيء... وللأحياء أن يرثوا هدوء الريح..
أن يتعلّموا فتح النوافذ... أن يروا ما يصنع الماضي بحاضرهم...

وأن يبكوا على مهل... على مهل لئلاً يسمع الأعداء...
ما فيهم من الخزف المكسّر. أيّها الشهداء...
قد كنتم على حقّ... لأن البيت أجمل من طريق البيت..
رغم خيانة الأزهار... لكنّ النوافذ لا تطلّ على سماء القلب...
والمنفى هو المنفى هنا وهناك.
لم نذهب إلى المنفى سدى أبداً
ولم تذهب منافينا سدى
والأرض تورث كاللغة!)

وخلاصة القول:

غنّى محمود الملحمة... ومَلْحَمَ درويش الغنوة.

وينوّع محمود درويش إيقاعه الشعري، فيطالعنا بما يشبه الخواطر الشعريّة... والخاطرة فنّ أدبيّ تصدر عن انبجاسة ضوء تشرق في خاطر المبدع فكرة تضيء... ثمّ تتلبّس اللغة في صورة جماليّة قبل أن تخرج للنور.

كانت الخواطر تتفجّر غير مستقلّة في شعر محمود درويش... ثمّ أخذت في الآونة الأخيرة تستقلّ بذاتها... وتصدر عنه في تشكيلة أخذت صورة الرباعية أو قريباً منها.

أجل كانت تلقانا في قصائده المطوّلات بين الفينة والأخرى... وكان محمود يلعب لعبته الفنّية الجميلة التي تعتمد الرؤية الممتدّة. فلا تلبث أن تنعطف أو ينعطف بها انعطافة تمتدّ وتمتدّ حتى لا تظلّ الرؤية في اتجاه واحد أفقي. كان ينعطف بالقارئ في منعطفات ومسارب ودروب متعرّجة وكأنّه في غابة كثيفة ملتفّة يكاد الساري فيها أن يفقد سبيله لولا حرصه على الإمساك بحبل (إريان) الذي يلتفّ على (بكَرَة) تقوم في أول الرحلة... وينحلّ الحبل

طريق آخر مليء بالجماليّات... فيجد نفسه في آخر المطاف عند أول الباب الذي بدأ منه مشواره... بعد أن يستكمل الرحلة الممتعة. وإذا أضاع المتلقي هذا الحبل ضلّ طريقه في الغابة المتشابكة.

تلك كانت مطوّلات درويش فما على المتلقي في أول الأمر إلاّ أن يظفر بحبل الإيقاع... حبل إريان هذا... حتى يستطيب الرحلة.

ولعبة فنيّة أخرى يلعبها درويش في هذه المطوّلات وفي كلّ قصيدة من قصائده حين يعمد إلى حركة الشيء ونقيضه... فيقيم بينهما علاقته الجدليّة التي تكاد في آخر المطاف أن تلغي ظاهرة التناقض... فالليل وآخر الليل وحركة الزمان التي تقضم عمر الإنسان هي التي تقضم الليل في الوقت ذاته. والموت والحياة... والضياع والعودة... والبغض والحبّ... والسجن والحريّة... والهزيمة والنصر... كلّ أولئك يراها محمود رؤية خاصة!

ثمّ هناك لعبة فنيّة أخرى هي أن محموداً يعيش في أسرة رباعية العدد: الزمان وجماليّاته... والمكان وجمالياته... واللغة وجماليّاتها... والكائن أو الإنسان وجماليّاته... وإنّ جماليّات العلاقات بين أفراد هذه الأسرة تمكّن محموداً من اقتناص الكثير من الصيد!! فجماليات المنعطفات، وجماليات الإيقاع المتمثل بحبل (إريان) كما رأينا سابقاً، وجماليات الأسرة الرباعيّة تتمثل جميعها في قصائد محمود درويش. وسنقف عند منعطفاته في هذه الخواطر الشعريّة التي جعلها مستقلّة في مطلع ديوانه الذي وافانا به بعنوان:

(أرى ما أريد)... الصادر عن (دار توبقال) للنشر في الدار البيضاء بالمغرب.

هذه الخواطر في شكل رباعيات يرى فيها محمود ما يريد... يرى أبعد من بوابة السجن الذي زجّ العدوّ فيه الوطن... يرى أقرب من أطروحة الفن.

وهذه الخاطرة التي نشير اليها تكمن في شكل رباعيّة ولم تدخل ضمن رباعياته التي جعلها خمس عشرة رباعيةً.

كأنه أرادها مقدمة للديوان كلِّه... وهاجس العودة مشتعل فيها حين يتخيّل أن الليل يعود إلى ليليّته أما هو فلم يتهيّأ له أن يعود.

وفي هذه الخاطرة المقدّمة ينظر درويش في هذا الليل ينظر خلفه... في انعطافة جعلت للّيل معناه الجديد... فهو هذا الليل الذي يشتمل على قضيّته وقضيّة وطنه... ويمضي يخترقه... يخترقه إلى أوراق الشجر مع أنه جعله يقوم من خلفه... ثم يخترق أوراق الشجر إلى أوراق العمر... لقد أضاءت له رؤيته ذاكرة العمر... أي ذاكرة الزمان وذاكرة المكان... الرّمل... فلا يجد أن هذا الليل مقيم بل تراءت له تباشير الفجر آخر الليل... ولئن قضمت دقّات الساعة عمره فهي في الوقت ذاته تقضم عمر الليل...

فإذا كان الزمن يحابي الليل الآن فيعيد الليل إلى محبوبته الليلة، ويُسقط الشاعر في حفرة الظّل، فتلك حالة آنيّة عابرة، ستغيّرها حركة الزمان. وتبقى إرادة الإنسان التي تنبعث عن هذه الرؤية أو تنبعث عنها هذه الرؤية، فهي الكفيلة بأن تمنع الليل من أن يكون سرمداً.

هذا ما يريد أن يراه محمود درويش وما يشكّله في ابداع جماليّ من هذه الأبعاد.

إنّ هذه خاطرة فيها الفكر وفيها الفن وفيها جمال التكوين:

(لا أبصر في هذا الليل
إلاّ آخر هذا الليل
دقّات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية
وتقصّر أيضاً عمر الليل)

ويمضي في مثل هذه الخاطرة فتنبجس لديه خواطر أخرى.

ويبدأ رباعياته بالرباعية الأولى التي تطالعنا بجماليات المكان يشابك به سائر الأبعاد في أسرته الجماليّة:

يتراءى له حقله... وطنه... جدائل قمح يمشط شعرها الريح... لكنه حين يغمض عنه... يجد ذلك سراباً... فتتحول الجدائل إلى نغمات موسيقيّة حزينة... نغمات النهوند. والنهوند نغم يمثل تفريق المحبين ووداع الوطن ويغنّي آخر نظرة من راحل عزيز. إنه صوت من أعماق النفس المتوجعة، وهو صلاة والدة نأى ابنها إلى أرض بعيدة. (أنظر كتاب «الموسيقى» لجبران خليل جبران، في المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ج١... الموسيقى ص٥٤).

وتتحوّل حركة الريح في الجدائل إلى سكون صامت يأخذ الرؤية إلى البعيد البعيد، إلى الأزرق (اللدزورد)! ولكنها لحظة عابرة كاغماضة العين في الحلم.

بهذه الرباعية نرى كيف كثّف محمود كل هذه المعاني بأبعادها... المكان... والزمان... والإنسان (محمود)... واللغة الأسرة الجماليّة بأفرادها الأربعة في علاقة تأمّل وامتداد رؤية ونغم... تحوّلت فيه حركة الريح إلى سكون، وجدائل القمح إلى أنغام نهوند، وقمح الحقل إلى سراب... حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً!!

هذه الخاطرة الأولى الرباعيّة فيها ما فيها من أسى وحزن، ومن أنغام وفقد، ومن ألوان وسكون، ومن تشكيل لغويٍ يضفي جمالياته وصورة على سائر الأبعاد.

وخاطرة أخرى رقم ٢ ينظر فيها ما يرى:

لقد انتقل محمود درويش في خاطرته الثانية من ميدان الحقل إلى ميدان

البحر، ليرى رفوف النوارس التي تهبّ كالريح عند الغروب. ثم نراه وهو يغمض العينين علّه يظفر برؤية البحر الذي أبعد عنه وعاداه.

لكنه يفرّ منه، فلا يجد إلاّ الضياع والشراع... ضياع يمضي إلى أعماق التاريخ ومأساة التاريخ... ضياع يبلغ بنا إلى الأندلس... وشراع الحزن والأسى يضعنا في قلب الجنازة أمام رفوف الحمام وهي تصلّي علينا.

ولكنّ للخاطرة إذا حاورناها بعداً آخر غير البعد الذي تبدو عليه لأول نظرة. إنّها تضعنا أمام إشكالية الحلم والحقيقة... أيّهما الحلم وأيهما الحقيقة؟ الحلم الناجم عن إغماضة العينين عن الواقع الحقيقي، والحقيقة الماديّة الراسخة التي ترى الأشياء بمقوّماتها الواقعيْة...

الحلم المغمض العينين عن الإرادة الإنسانية الحرّة الذي يتحوّل إلى كوابيس. والحقيقة التي تعيد الأشياء إلى طبيعتها الجميلة...

كان الحلم... الحزن... النّهوند... السّراب... السكون... في التعويذة الأولى، الخاطرة الرّباعيّة رقم١... وكانت الحقيقة... الحقل... القمح... الجدائل... الرّيح... الصحو.

وكان الحلم في الربّاعيّة رقم٢... الضياع... الشراع... صلاة الجنازة... أمّا الحقيقة فهي البحر ورفوف النوارس والغروب... والصحو.

حين ألقى محمود درويش على أسماعنا رباعياته لم يتّسع الوقت لمحاورتها فتوهّمنا أنّ جماليّات الحزن والأسى والمأساة تغلب على جماليات الوعي والواقع والحقيقة، بينما حين اتّسع الوقت انقلبت الآية: فالمأساة نجمت عن إغماض العينين أو عن الحلم وهو لحظة عابرة. بينما الحقيقة الناجمة عن الصحو وحريّة الإرادة والوعي باقية باقية. ومن هنا كانت رؤيته في الرباعية رقم ٣ للّيل رؤية واعية ممتدة. فالممرّ طويل يفضي إلى غير الليل.

فهو يرى نهايات هذا الليل... الممر الطويل... أو نهايات طرف

منه... على باب إحدى المدن... إنه لن يكون سرمداً. وحينها سيلقي بمفكرته التي ازدحمت بالخواطر السّود في مقاهي التشرّد على الرّصيف لينهي بذلك مرحلة سوداء مرّت به. وسيضع حدّاً للضياع والغياب.

وسيركب ظهر السفينة... سفينة العود. وسيُجلس الغياب على مقعد فوق إحدى السفن... إنها سفينة العودة التي تنهي تشرّده.

لقد تحوّل بالشّراع في الرباعيّة رقم ٢، ذلك الشراع الذي كان صلاة الحمام عليه، لقد تحوّل به إلى مقعد في إحدى السفن العائدة... تحوّل من الحلم إلى الحقيقة.

هذه المفردات الجميلة، وهذه الأبعاد الممتلئة بالجماليات اللغويّة ينسج منها في هذه الرباعيّات إبداعاته المتفوّقة.

وفي الرباعيّة رقم ٤ يعود إلى الواقع الصلب... يعود إلى وجه الحجر، ويرى فيه وجهاً من وجوه الريح؛ أليس ينبض بالشرّر حين تحكّه أويحكّه البرق؟ فتبدو الأرض من خلاله خضراء وتحيل روحه خضراء كذلك. كان يرى هذه الألوان وهذا الواقع الصلب الآمن حين كانت الحياة مواتية وكان طفلاً يلعب على حافة البئر:

(ما زلت ألعب... هذا المدى ساحتي... والحجارة ريحي!!)

أترى كيف تحوّلت الأمور إلى ثقة وإرادة حرّة وفرح؟!

هذه الرباعية بروحها وحجرها وبرقها وأرضها وخضرتها وطفولتها وبئرها ولعبها ومداها وريحها، تشكّلت كلّها بفعل النسيج الفنّي فكرة. والفكرة خاطرة. والخاطرة رباعيّة. والرباعية علاقة بين الإنسان والحجر. بين الأرض والروح. بين البرق واللون الأخضر. بين البئر والطفل. بين المدى والرّيح. هذه الأبعاد: الزمان والمكان والإنسان واللغة، بلعبة الشيء ونقيضه، دخلت في فن سفر التكوين: الماء والتراب والروح. إنّ محموداً يختار مفرداته

ليشكّل بها خاطرته.

وفي الرّباعية رقم ٥ يقيم مصالحة بين الحلم والحقيقة، وهذا ما يريد أن يراه زمن (السّلم). فهذا الجانب من السّلم يتمثل في الحقيقة الدالّة عليه بجدول ماء وعشب وغزالة... أدلّة الأمان والدّعة والجمال، وعلاقات المودّة والرحمة. ويرى ما يريد أن يراه من هذا السلم حين يغمض عينيه ويحلم. يرى الغزالة تنام آمنة على ساعده، لا على ساعد غيره. أمّا صيّادها... مصدر الأذى... فيراه وقد غطّ في نومه بعيداً بعيداً عن الساحة وعن المدى الذي تمتلكه الغزالة، وقد رقد قرب أولاده كذلك، لكن بعيداً بعيداً.

هذه اللوحة لوحة السّلم كأنّما جرّد من أجل نسجها مفردات الرسّام، وثبّت فيها فضاءه وألوانه وكائناته وماءه والنوم على الساعد والنوم بعيداً قرب الأولاد.

هذه اللوحة الدّعة والأمان للطرفين... الطرف المتمثل بالغزالة والساعد العاشق الذي تنام عليه، والطرف المتمثل بالصياد وأذاه ونومه بعيداً بعيداً عن مدى الغزالة.

لعبة الانعطافة الفنيّة، ولعبة الأبعاد الأربعة، ولعبة الشيء ونقيضه، ولعبة العلاقات... كلّ أولئك يلعبها محمود فنيّاً وبقدرة متفوقة.

وفي الرّباعيّة رقم ٦ يواصل عملية المصالحة بين الحلم والحقيقة.

وحين رأى ما يريد من السلم، جرّب رؤيته في الحرب... فرأى الواقع بعينيه، ورآه في الحلم، بعد أن أغمض عينيه. رأى ما فعلته سواعد أجداده التي فجّرت الأرض عيوناً، وحوّلت الحجر إلى حجر أحضر، وهذه المياه التي فجّروها لا يرثها إلّاهم. وفي الحلم ثبّت الحقيقة القائلة: (إنّ البلاد التي بين كفّيّ من صنع كفي).

يمضي ينسج خواطره في لوحات جميلة الألوان ففي الرّباعيّة رقم ٧

يجعل للغرباء مقعداً في الحديقة، مقعداً عابراً.

أما الأرض بسعتها فهي له. حتى حين تضيق الحياة وتضيق الظروف وتضيّق عليه الخناق، نراه لا يتخلّى عن رؤية الجمال في أرض:

(ما أجمل الأرض من ثقب إبره. . .)

وفي الربّاعيّة رقم ٨ يزاوج بين صورتين: صورة البرق الذي يرمز للثورة. . . فالبرق والرعد يعينان الحقول على أن تفتّت أغلالها، حين تنشقّ الأرض عن نبتة تشقّ التراب بصوت له عنفوان. وصورة زهرة اللّوز البيضاء التي تتناثر فوق دخان القرى حماماً (نقاسمه قوت أطفالنا).

فالصورتان منسجمتان متلاحمتان جميلتان. تمنح كلّ منهما أختها قيمة جديدة ومذاقاً جديداً.

وعلى هذا النحو، وبهذه القدرة الفائقة يرسم لوحاته في سائر الرباعيات.

وفي رباعيّته رقم ٩ يرى محمود ما يريد من الحب. يرى سهلاً ترقصه الخيول، ويرى خمسين قيثارة تتنهّد، ويرى سرباً من النحل يمتصّ توت البراري. وكأن المكان مشرّد، فيغمض عينيه:

(حتى يرى ظلّنا خلف هذا المكان المشرّد) بخيله وسهله وقيثارته وسرب نحله وبراريه.

ويرى في الرّباعيّة رقم ١٠ ما يريد من الموت، ويصيح:

(لا توقفوني من الموت، لا ترجعوني إلى نجمة من تراب!)

ويرى في الرباعيّة رقم ١١ ما يريد من الدّم، وفيها يخاطب القتيل قاتله:

(لن تستطيع من الآن أن تتذكّر غيري وأن تتحمل ورد الربيع!!).

ويرى في الرّباعيّة رقم ١٢ ما يريد من المسرح العبثيّ، وفي الربّاعيّة رقم

١٣ يرى ما يريد من الشعر.

وفي الرباعيّة رقم ١٤ يرى ما يريد من الفجر في الفجر ويتساءل:

(أمن حبّة القمح يبزغ فجر الحياة وفجر الحروب؟!).

وفي الرباعيّة رقم ١٥ يرى ما يريد من الناس، يرى أشياء صغيرة إنسانيّة، يرى الرغبة في الحنين إلى أي شيء، ويرى حاجة الناس للتحيّة عند الصّباح؛ وبها يختم خواطره الشعرية التي انبجست في صورة باعيّات أعمل فيها خبراته في لعبته الفنّية، واشتملت على كل الأبعاد، ومنعطفات الأبعاد، وعلاقات الأبعاد، وجماليّات الأبعاد.

نحن نعلم أنّ شعر الشاعر كلّه، أو قصائده كلّها، تشكّل بصورة أو بأخرى سيرة الشاعر في الحياة. فقصائد المتنبي تشكل في مجموعها مسيرة المتنبّي في حياته، وقصائد المعرّي تشكّل في مجموعها مسيرة المعرّي في الحياة.

وهذا ينطبق على كلّ شاعر. غير أنّ (محمود درويش) قد سلك في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) مسلكاً جديداً له خصوصيته حين أورد فيه بصورة فنّية مقاطع من سيرته أو مسيرته في الحياة، واختار المواقع المثيرة والمواقف المؤثرة والرؤية الخاصّة في مطلع هذا الديوان لتشكّل مدخلاً لرواية السيرة التي يشتمل عليها الديوان كلّه.

لقد كشفت هذه السِّيرة عن علاقته بأبيه، وعن علاقته بأمّه وعن علاقته بجدّه، وعن علاقته بقريته، وعن علاقته بوطنه، ومنذ طفولته الأولى امتدّت فيه هذه العلاقات حتى شكّلت لديه شبكة من العلاقات إلى أن بلغت به ما بلغت. وكان لها طعمها الخاص وخصوصيتها التي أضافت لقصائده لوناً جديداً.

وتشكّل القصيدة الأولى حصاد الأيام، أيام هذه السيرة، وتتلخّص

فواصلها في إطار يعثر درويش فيه سويعات حياته. وعلى صغر الإطار جعله محمود أشبه بلوحة بيكاسو (غيرنيكا) التي بَعْثَرَ في إطارها بيكاسو كلّ الكائنات التي فتك بها الدّمار في قريته. والبعثرة إشارة فنّيّة إلى دمار الدّمار؛ وكان أفق الدّمار مفتوحاً.

هذا المدخل ـ رواية السيرة شعراً ـ الذي يشتمل عليه الديوان، جعل في عروقه أنفاساً غنائية ملحميّة أو نبضاً ملحميّاً عنائياً. وفي هذا الديوان ملامح من ديوانه الذي سبقه (أرى ما أريد).

ولكنّه يشكّل امتداداً في الصعود.

وطوال المسيرة الشعريّة يحرص درويش على أن يفاجئ صاحبيه، وما صاحباه إلاّ هو وهو. وقد حرص على التحوّل بالنظام البلاغي التقليدي الساكن، وامتدّ به إلى الصّور المتحركة التي ترسمها الكلمات في تشكيل شعري مفتوح الشّرفات. والفرق كبير بين الصورة أو التصوير الفنيّ وبين أنواع البلاغة التقليدية.

فالصورة تشكيل إبداعي كالرسم التشكيلي المفتوح يدخلك في حالة تجعلك جزءاً من تلك اللوحات وليس مجرّد مشاهد منفصل عنها. وبذلك ترى ما يرى الشاعر وأنت في داخل النصّ.

ويرينا محمود كيف يجترح (خاتم لبيّك)، الخاتم السّحريّ، ويرسم لنا (الحصان الأبيض) ويصنع (كمبيوتر الخلاص)، ويحرّر (الكلمة الحرّة)؛ ويلتزم ثنائيّة (الحرّية والكلمة)، اللتين يرى بهما ما يريد. واجترحهما لكل من لا يرى إلاّ ما يريد. لقد خلّص نفسه من كل ألوان الحصار مهما تضيّق عليه السلاسل، أو مهما ترتفع أسوار السّجون التي يقف على بابها ألف سجّان وسجّان.

وتمكّن من أن يتحول بالمآسي إلى جماليّات تستحقّ الحياة. لقد التزم

محمود ولازم (الكلمة) الحرّة التي تسير على صراط، التي يحاول السجّان أن يلوي ذراعها فلا يستطيع، الكلمة التي لو انزلقت مرّة واحدة لهوت بنفسها وبصاحبها في الهاوية. وظلَّ محمود طوال السنين (حارس هذه الكمة) التي تمتطي الحصان السّحريّ وتكمن ـ حين تريد أن تأوي - في الخاتم السّحريّ.

وكانت تلك الكلمة الحرّة هي الشخصيّة الرئيسة في كل قصيدة وكانت ملاذه وخلاصه!! إنّ كلَّ قصيدة تشكّل مداراً حرّاً مفتوحاً لهذه الكلمة الحرّة التي تنطلق من حصار.

لقد كان إهداؤه الديوان إلى ذكرى الغائبين: جدّه حسين، وجدّته آمنة؛ وأبيه سليم، وإلى الحاضرة حوريّة، أمه، وإلى زيتونة في الدار. وبذلك جمع بين طفولته وأجداده ووالديه وأشجار وطنه. وشكّل هذه السّيرة في تشكيل شعريّ بدلاً من التشكيل القصصي أو الروائي: ولوّن علاقاتها بأطياف اللون المختلفة؛

وتناول فيها أدوار حياته، ومصادر هذه الحياة، وينابيعها التي تمدّها، وختام كلّ مرحلة.

وفي التمهيد يذكر لنا أصدقاءه من أي نوع، ويذكر:

ـ إطلالته على الجنود الذين يغيّرون أشجار المكان.

ـ وإطلالته على كلب الجار المهاجر من كندا.

ـ وإطلالته على ورد السّياج والتراث الشعري المتمثل بالمتنبي.

ـ وإطلالته على الشّجر الحارس، يحرس الليل من نفسه، ويحرس نوم من يتمنى موته!

ـ وإطلالته على امرأة تتشمّس في نفسها لأنّ مكانها مغتصب.

ـ وإطلالته على الأنبياء الذين أُسْرِيَ بهم إلى أورشليم!

ـ وإطلالته على ذاته وهي تهرب من نفسها تحمل منديل أمّه تلوّح به الرّيح: ماذا لو عاد طفلاً، كأنما يريد للدائرة (السّيرة) أن تكتمل (بالبداية) و(بالعودة).

ـ وإطلالته على رموز التراث ثانية. . . زيتونة زكريا. . . ومفردات لسان العرب. . وتاريخ الفرس والروم وسومر.

ـ وإطلالته على اللاجئين الجدد.

ـ وإطلالته على روح طاغور.

ـ وإطلالته على هدهد الملك المعاتب: (ما لي لا أرى الهدهد؟!

ـ وإطلالته على مرحلة (رماد الثورة).

ـ وإطلالته من بعد على جسده في حالة خوف.

ـ وإطلالته على لغته بعد غيابها يومين (لا يريدها أن تغيب اكثر).

ـ وإطلالته على مسرح (ايسخيلوس) وقضيّة السّلم، وعلى (انطونيو) وقضيّة الحرب.

ـ وإطلالته على شبحه قادماً من بعيد كشبح (هملت).

ثمّ يأخذ في تفصيل هذه الإطلالات التي مهّد لها وجمعها في إطار تشكيلي واحد، وحاول الرسم بالكلمات كرسم خيوط الانتصار على المنتصر، وتلوين هذه الخيوط، وفتح نوافذ الماضي على الحاضر والمستقبل ليجعل من ذلك تشكيلاً بالكلمات مفتوح الفضاء.

وهكذا يمسك بك محمود، ولا تكاد تقرأ أكثر من قصيدة واحدة في الجلسة الواحدة. لأنها ستبعثرك، وتتبعثر فيك، وتتبعثر فيها، وإذا أنت في حال من (الولوجات)، و(الديالوغات)، والتفكير المتواصل، ومحاورات النفس في آفاق مفتوحة من دروب الحياة، وإذا أنت أمام قدرات في التحوّل

بالمكان وتجسيده بشراً سوياً يحدثك وتتحدث إليه وتحبّه ويحبك، ويحاورك وتحاوره، ويأسى لك وتأسى له. وكذلك يفعل بالزمان وباللغة، وبعلاقتهما بالإنسان والكائنات. إن الدنيا كلّها علاقات لديه. وكأنما في هذه السيرة المتداخلة مع سيرة القضيّة (شأنها شأن القضيّة في ثلاثية حسّان كنفاني)... كأنما يعيدنا إلى طفولة الحياة التي تجعل الحياة جميلة مع كلٍّ ما فيها من مآس، مآس كمآسي شكسبير وتراجيدياته وكشبح (هملت):

(أسرجوا الخيل...
لا يعرفون لماذا؟
ولكنهّم أسرجوا الخيل.
في أخر الليل. وانتظروا
شبحاً طالعاً من شقوق المكان!!).

وقد ارتبط مصير الطفل منذ الولادة بمصير المكان لأنه ولد في شقوقه:

(ومرّ القطار سريعاً
مرّ بي وأنا
ما زلت أنتظر!!
هنا ولدت ولم أولد
سيُكمل ميلاديَ الحَروُن إذاً
هذا القطار
ويمشي حوليَ الشجر!

* * *

هنا وُجدْتُ ولم أوجدْ
سأعثر في هذا القطار
على نفسي التي امتلأت
بضفتي لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى
«ليت الفتى حَجَرُ!!»)

ويقول درويش بشأن اللغة: وأنشأ المنفى لنا لغتين:
(أمّي تَعُدُّ أصابعي العشرين عن بُعد.
تُمَشّطُني بخصلة شعرها الذهبيّ. تبَحث
في ثيابي الداخليّة عن نساء أجنبيّات،
وترفو جوربي المقطوع. لم أكبر على يدها
كما شئنا: أنا وهي، افترقنا عند منحدر.
الرّخام... ولوَّحت سُحُبٌ لنا، ولما عز
دارجة... ليفهمها الحمام ويحفظ الذكرى
وفصحى... كي أفسّر للظلال ظلالها!!)
وحين يشير إلى القصيدة وعلاقته بها يقول:
(القصيدة، بين يديّ، وفي وسعها
أن تدير شؤون الأساطير،
بالعمل اليدويّ، ولكنني
منذ وَجَدْتُ القصيدة شرَّدْتُ نفسي
وساءلتُها: من أنا؟ من أنا)

ومن القراءات الداخلية للديوان يتبيّن لنا صنيع محمود درويش الذي يختار محاوره من مسيرته الحياتيّة ويحسن اختيار مواده التي يحاورها في الحياة وتحاوره، ويقف فيها على المفاصل في هذه المسيرة، لأنها هي التي تضيء لنا التنقل من مرحلة إلى أخرى أكثر تقدماً، وهي التي تضيء لنا خصوصية العلاقة بينه وبين حركة القضيّة والجرح السيّد.

ثم يتحوّل بهذه المحاور أو المواضيع وينتقل بها من حالة (الموضوع) المعرفي إلى حالة متقدمة هي حالة (المضامين)، وذلك ليهيئها للدخول في

حالة (التشكيل) الفني. كلّ ذلك في صورة عفوية أو تبدو عفوية وما هي بعفويّة، وإنّما هي ثمرة مراس ومرانة وقدرة:

هذه المراحل الثلاث هي التي جعلت الوقوف عند المفاصل ضرورة وقيمة حياتية وقيمة فنّية.

وهذا ما جعل المتنبي مثار اهتمام عصره والعصور التالية وجعل خصوصيته ترتبط بالقضايا الرئيسة للأمّة في زمانه.

ويبدو في ديوان محمود درويش تحوّله بالوعي السياسي التاريخي إلى جمالية الوعي في الإبداع الشعري.

=٥=

وفي الآونة الأخيرة طلع علينا محمود بمجموعة شعريّة، اختار لها عنواناً:

(خطب الدكتاتور الموزونة) وقد نشرتها مجلة (أدب ونقد) التي يصدرها شهرياً حزب التجمّع الوطني التقدمي الوحدودي في القاهرة... في العدد مايو ١٩٩٧م. وقد جاءت بتقديم محمد الشايب، الذي يقول في أول التقديم: (الدكتاتوريّة... شكل من أشكال الحكم تتركز فيه السلطة في يدفرد أو جماعة صغيرة، دون أيّ قيود أو ضوابط دستورية).

وفي رسالة من محمود درويش إلى سميح القاسم بتاريخ ٩/٩/١٩٨٦م.

يقول محمود: (... سأودّعك الآن لأكتب إحدى خطب الدكتاتور، فقد أطلقت عليه قافيتي، كما أطلق هو عليّ نباح كلابه وكتّابه!!).

وقد انطلق في هذه الخطب الموزونة من منطلق كان قد لمع في أول النهضة ثم انطفأ. حين كان الشاعر يقلب الصورة قلباً مثيراً مستثيراً:

(يا قوم لا تتكلموا
إنّ الكلام محرّمُ
ناموا ولا تستيقضوا
ما فاز إلاّ النوّمُ)

وكانت محاولة لتخليص الشهر من سطوة السياسة، وجعله يمتطي صهوة السياسة بعد أن مضت على حركة الشعر العربي مرحلة تجعل السياسي تمتطي صهوة الشعر.

فجاء محمود درويش ليمضي في الانطلاقة نحو (شعر التسييس) وهو غير (الشعر السياسي) لأنّ التشكيل الفني الشعري هو المهيمن على السياسة يفتّتها ويقيم بنيته الشعريّة على أسس غنائية ملحمية دراميّة، تتحول بالسياسة إلى أبعاد اجتماعية وعلاقات، وتبذر بذور الوعي والتوعية في الجماهير، وتستثيرهم بل وتستفزّهم أحياناً ليتبيّنوا الظلم المشتمل عليهم،وينهضوا ويروا الخلل المحدق بهم. إنه أشبه (بمسرح التسييس) لسعد الله ونوس.

وقد بدأ (بخطبة الجلوس):

«. . . . .

. . . .

قد اخترت شعبي واختارني الآن شعبي
فسيروا إلى خدمتي آمنين
اذنت لكم أن تخروا على قدمي ساجدين
فطوبى لكم ثم طوبى لنا أجمعين!»
ثم تلاها (بخطبة الفجر):

«. . . . .

. . . .

سلام عليّ، سلام عليكم
سلام على أمّة لا تملّ الفجرَ!»
واتبعها (بخطبة السّلام):

. . . .

. . . .

«سأكسر ذاكرة الحرب
ناموا كما لم تناموا
غداً تصبحون على الخبز والخير
ناموا. . .
غداً تصبحون على جنّتي
فاستريحوا وناموا. . .
يعيش السلام
يعيش السلام
شلوم. . . سلام!!»
ثم أتبعها (بخطبة الأمير):

. . . .

. . . .

«ساحكمكم لا مفرّ
إذا كانت الحرب كرّاً وفرّاً
فإن السلام مكرّ.. مكرّ!!»
ثم تلتها (خطبة القبر):
«..........................
....
«فمن كان يعبد منكم هنا الآخر
فقد ماتت الآخرة
ومن كان يعبدني...
فإنّي حيّ... وحيّ... وحيّ!!»
ثمّ جاءت (خطب الفكرة):
«..........................
....
«سلام عليكم
سلام على فكرة
سوف تولد من موت شعب وفكره!»
وبعدها جاءت (خطبة النّساء):
«..........................
....
تعبت ولو أستطيع جمعت النّساء
بواحدة واسترحت
وأنجبت منها وليّاً على العهد حين أشاء
وليّاً على العهد مثلي وجدّي
صحيحاً فصيحاً يواصل عهدي
ويحفظ خير سلاله
لخير رسله!»
....

ثم يختم المجموعة (بخطاب الخطاب):

«. . . . .

. . . .

(ولا تقربوا الشعر فالشعر يهدم

صرح الثوابت في وطنٍ من وئام

وللشعر تأويله فاحذروه كما

تحذرون الزنى والربى والحرام. . .

. . . .

. . . .

وفي لغتي ما يدير شؤون البلاد

ويكفي لنصمد خمسين عام

ويكفي لنستورد الخبز

يكفي لنرفع سيف البطولة

فوق السحاب

وفي لغتي ما يُعبّر عن حاجة الشعب

للاحتفال بهذا الخطاب

. . . .

وإن ثلاثين مفردة تسطيع

قيادة شعب يحب السلام

وإنّ خطاب النظام

نظام الخطاب!!»

وهكذا قد ابتدع محمود الخطاب في (شعر التسييس)، ليكون متقدّماً على (الشعر السياسي). وكان محمود قد نشرها مفرّقة، قبل أن تجمعها مجلة (أدب ونقد) أخيراً في مجموعة.

الفصل الرابع

نزار قبّاني في قصّته مع الحياة والشعر

(نزار قبّاني في قصته مع الحياة والشعر)
- الحلقة الأولى-

-١-

في هذه السيرة يصطحبنا نزار في ممرات حدائق اللغة الشاعريّة وجنائنها وبساتينها، بحيث لا نحبّ الخروج منها، ويرينا بلغة جماليّة ساخرة واقعه وواقع السياسة العربيّة.

إنّ هذه السيرة مطوّلة شعريّة نثريّة تتشكّل في مائتين وخمسين صفحة، تحدّثنا فيها المرأة أسرارها بكل حرّيّة، وتكشف لنا اللغة خباياها بكل حرّيّة، وتحكي لنا السياسة أخبارها وحكاياها بكل حرّية.

وفي هذه السّيرة نرى نزاراً قد احترف الكتابة، ووضع حياته بكل تفاصيلها على الورق. رسم عشقه على الورق وألصقه على كلّ الجدران، ولم يقم جداراً بين سلوكه وكتابته، كما يقول.

سيرته الذاتيّة هذه حاول بكل إخلاص أن تكون شاملة مغطّية لكلّ الأحداث التي أثّرت في تكوينه الشعريّ. وكانت الطفولة مفتاح شخصيته وأدبه: (كلّ محاولة لفهمي خارج دائرة الطفولة هي محاولة فاشلة).

إنه يكتب سيرته الذاتيّة برومانسيّة شعريّة ممتعة كأنّما يكتب شعراً: (يوم ولدت في ٢١ آذار «مارس» ١٩٢٣ في بيت من بيوت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة. وكان الربيع يستعدّ لفتح حقائبه الخضراء. الأرض وأمّي حملتا في وقت واحد ووضعتا في وقت واحد... انني يوم ولدت، كانت الطبيعة تنفّذ انقلابها على الشتاء، وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيّدها في انقلابها على روتين الأرض).

إنّ سيرته الذاتيّة سفر في داخل نفسه، أو مونولوج داخلي (بلا غرور).

أجل، أراد أن تكون قصته مع الشعر سيرة ذاتية. وإن يكن قد أطلق عليها العنوان: (قصتي مع الشعر). لقد كانت أشبه بمذكرات تشتمل على أحاديث عن أسرته، وداره، ومدرسته، وعائلته، وأصدقائه، وعلاقاته الإجتماعية والثقافيّة (التي تقف وراء شعري). كانت مذكّراته: (عمّن نثروا في طريقه الزنابق، ومن رفعوا في وجهه البنادق). ومضت قصته مع الشعر تغطّي ثلاثين سنة من صحبته المديدة للشعر وإبداعه.

وقد كتبها في مرحلة النضج. من هنا كانت قصته مع الشعر صورة لرسم وجهه بيديه: ولهذا أراد أن يطارد النقّاد قبل أن يطاردوه، فحرص على كتابة مذكّراته بيده: (قرّرت أن أظهر على المسرح الشعريّ بشكلي الطبيعيّ، ووجهي الطبيعي، وأتوجه إلى الجمهور مباشرة بغير وسطاء (نقّاد)، وبغير إعلانات حائط، وشبّاك تذاكر). إنّ هذه السيرة هي سيرة الشاعر والشعر، وقد اتخذت الأسلوب الشعري، وجاءت تقطر شاعريّة، على غير السرد المألوف، فكلّ فقرة من فقراتها كانت مقطوعة شعريّة تنبض بالجيشان العاطفي.

إنّ حياة نزار شعر في شعر، من طفولته حتى مماته، نهاره شعر، وليله شعر، فطوره شعر، وغداؤه شعر، وعشاؤه شعر، قصائده احتفال بميلاد الشعر، ومن ثمّ احتفال بأعياد الميلاد الشعريّة، وله رؤية للشعر قد تربك النقّاد والدارسين، لأنها رؤية شاعريّة متحرّكة، تتنقل في أحوال متعدّدة.

وقصته مع شعره تعيد حالة الجيشان الذي فجّر القصائد الشعريّة، وتعيد القارئ إلى الزمان المشتعل (الطازج) وقت ولادة القصيدة، فسيرته هذه تشكّل الإيقاع الذي يجمع شتات تلك القصائد كما يجتمع شتات العائلة.

وقد ذكر نزار أنّ (المفتاح) إلى شعره، والمدخل الصحيح إليه، كان داره

الدمشقيّة التي احتضنت طفولته، تلك الطفولة التي كانت (المفتاح) لشخصيته كما ذكرنا من قبل.

لقد ذكر لنا نزار أنّ أسرته من الأسر الدمشقيّة (المتوسطة الحال).

وكان والده (ينفق على إعاشة الأسرة، وتعليمها، وتمويل حركات المقاومة الشعبيّة ضدّ الفرنسيين). وقد صنّف والده (بين الكادحين): (إني لأتذكر وجه أبي المطليّ بهباب الفحم، وثيابه الملطّخة بالبقع والحروق، كلّما قرأت كلام من يتّهمونني بالبرجوازية والإنتماء إلى الطبقة المرفهة!).

ومع ذلك فاتهامهم فيه قدر كبير من الصحّ، حين نعلم أنّ أباه (توفيق القبّاني) كان يملك مصنعاً للحلوى، وأن بيته الذي كان يسكنه (أشبه بقارورة عطر) بل أكثر من ذلك، وكانت حديقة الدار ملأى بشجر النارنج والدالية والياسمينة والورد البلدي والليلكة والبركة الوسطى ومن حولها الشمشير والخبيزة المنثورة والريحان والأضاليا وألوف النباتات الدمشقيّة، والقطط الشامية النظيفة الممتلئة صحّة ونضارة، والأدراج الرّخامية، والحمائم، والسمك الأحمر، وعشرين صفيحة فلّ في صحن الدار، وسجّادة فارسية ممدودة على بلاط الدار.

هذا البيت الدمشقي الجميل يبرّر بل يسوّغ اتهام المتهمين بأنه ينتمي إلى (الطبقة المرفهة).

في هذا البيت الدمشقي ولد نزار: (هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر، بيتنا كان تلك القارورة... كان اصطدامي بالجمال قدراً يومياً... هذا البيت ـ المظلّة ـ ترك بصماته واضحة على شعري تماماً كما تركت غرناطة وقرطبة وأشبيلية بصماتها على الشعر الأندلسي).

لقد انغرست في ذاكرة نزار ينابيع أولى لشعره:

ـ أسرته وما اشتمل على علاقاتها من مودة ورحمة وحسن رعاية..

ـ وبيته الدمشقي العتيق بكل ما في الدار من محرّكات الذوق والجمال.

ـ ومدرسته الأولى (الكليّة العلميّة الوطنيّة) التي كانت تجمع الثقافتين، ومعلموها، ولا سيما (خليل مردم بك) الذي غرس في ذاكرته أجمل ذائقة للشعر؛ فهو لا يزال يذكر الأبيات الأولى التي كان خليل مردم قد قطفها للطلبة من شجرة الشعر العربي، وكان قد استمرّ يقطف للطلبة أمثال تلك الأبيات في كل درس من دروسه: أمّا الأبيات الأولى فكانت:

(إنّ التي زعمت فؤادك ملّها
خُلقتْ هواكَ كما خُلقْتَ هوى لها
مَنَعَتْ تحيتها فقلت لِصاحبي
ما كان أكثرها لنا وأقلّها!!)

ـ وغرفته في داره حين كان طفلاً، وكانت ملأى بالدمى والكتب الملوّنة وقوارير الألوان والصباغات وبعض الآلات الموسيقيّة البسيطة.

ـ ودمشق بمآذن جوامعها، وقصد العظم فيها، وأسواقها.

ـ وما تناقلته الألسنة عن عمّ أبيه (الشيخ أبو خليل القباني) وما أحدثه من زلزال في دمشق، وما حدث له.

أجل، أتيح لنزار أن يدخل مدرسته الأولى (الكلية العلمية الوطنية)، المدرسة التي لا تتاح إلاّ لأولاد البرجوازية الدمشقيّة.

ثمّ أتيح لنزار أن يسافر كثيراً، وأن يعمل في السلك الدبلوماسي نحو عشرين سنة وأن يتعلم لغات كثيرة؛ وكان قد حفظ قصائد عمرو بن كلثوم، وزهير، والنابغة، وطرفة.

أمّا ذكرى عم أبيه فكانت تثيرها لديه (شجرة كبيرة) في حديقة الدار، أطلقوا عليها اسم (ابو خليل القبّاني)، وكان يلتقط ما يتردّد على ألسنة الناس من أنّ عمّ والده قد حوّل خانات دمشق إلى مسارح. وأنه كان قد ألّف

الرويات، وأخرجها، وكتب السيناريو، ووضع الحوار، وصمم الأزياء، وغنّى، ومثّل، ورقص، ولحّن كلّ المسرحيّات، وكتب الشعر بالعربيّة والفارسيّة، وترجم موليير عن الفرنسيّة، وقد أطار صواب دمشق المحافظة بمسرحه.

وأنّه إذا لم يُغلق الباب العالي مسرحه، فسوف تطير دمشق من يد آل عثمان، وتسقط الخلافة)... فصدر فرمان سلطاني بإغلاق مسرحه الطليعي، وغادر الى مصر: (وودّعته دمشق كما تودّع كلّ المدن المتحجّرة موهوبيها، أي بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد... وأنا أيضاً ضربتني دمشق بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد، حين نشرت عام ١٩٥٤ قصيدتي (خبز وحشيش وقمر)، وكانت أول مواجهة بالسلاح الأبيض بيني وبين الخرافة وبين التاريخيين!!) ومع ذلك فإنّ أبجديته الدمشقيّة ظلّت متمسكة بأصابعه وحنجرته وثيابه. وظلّ ذلك الطفل الذي حمل في حقيبته كلّ ما في أحواض دمشق من نعناع وفلّ وورد بلديّ.

ـ في العاشرة من عمره، كان نزار يبحث عن دور مناسب يلعبه؛ كان يشعر بأصوات داخليّة تدفعه لأن يقول شيئاً، أو يفعل شيئاً أو يكسر شيئاً، على حدّ قوله. كان يبحث عن شكل وراء الشكل، ولون وراء اللون.

ـ في الثانية عشرة من عمره، اجتاحته حيرة لا شبيه لها: من أين يبدأ؟ وكيف يبدأ.

ـ في الرابعة عشرة من عمره، سكنه هاجس الموسيقى، فظنّ أنّ عالم الأصوات أرحب وأغنى، وأنه بخلاف عالم الخطوط يستطيع أن يجد باب الخلاص.

ـ في السادسة عشرة من عمره، كان يقف وحده يدمدم الكلمة الأولى من أول بيت شعر نظمه في حياته.

ـ في الثانية والعشرين من عمره، حصل عام ١٩٤٥ من الجامعة السّورية في دمشق على الليسانس في الحقوق: (خلال المحاضرات كنت أكتب بقلم الرصاص أوائل أشعاري علي هوامش وحواشي كتب القانون... قصيدتي الشهيرة (نهداك) مثلاً، كتبتها على هامش كتاب الشريعة. وحين دخلت الامتحان في نهاية العام كانت علامتي في مادة الشريعة من أردأ العلامات. القضيّة الوحيدة التي ترافعت عنها ولا أزال هي قضيّة الجمال، والبريء الوحيد الذي دافعت عنه هو الشعر. إذن جاءني الشعر في زمن الحرب).

وقد وقعت له حادثة في أسرته قبل هذا التاريخ هزّته هزاً عنيفاً.

كان نزار في الخامسة عشرة. ومع أن علاقات أسرته كانت تقطر مودَة ورحمة، إلاّ أن أخته (وصال) قد قتلت نفسها بكل بساطة وبشاعريّة منقطعة النظير لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها: (لا أزال أذكر وجهها الملائكي وقسماتها النورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت... هل كان موت أختي في سبيل الحبّ أحد العوامل النفسيّة التي جعلتني أتوفَر لشعر الحبّ بكلّ طاقاتي؟!).

كانت أم نزار تعلّق أحجار الفيروز الأزرق في رقبة كل واحد من أولادها خوفاً عليهم من عيون الحاسدين. ولم يكن أبوه متديناً بالمعنى الكلاسيكيّ للكلمة، كان الدين عنده سلو كاً وتعاملاً وخلقاً. (لم يكن أبي يفصل الدين عن إطاره الجمالي لذلك كان يقضي الساعات منصتاً بخشوع واستغراق إلى صوت الشيخ محمد رفعت، كان يعتبر صوته نافذة مفتوحة على نور الله، وواحة من واحات الإيمان... ولست أنسى أبداً ذلك اليوم الذي هدّد فيه مؤذّناً قبيح الصوت، جاءوا به إلى المسجد اللصيق ببيتنا، لأن صوته ـ برأي أبي ـ كان مؤامرة على المسلمين والإسلام. واختفى المؤذّن نهائياً ولم يعد يجرؤ على الصعود إلى المئذنة... كان تفكير أبي الثوري يعجبني، وكنت أعتبره نموذجاً رائعاً للرجل الذي يرفض الأشياء المسلّم بها، ويفكّر بأسلوبه

الخاص... كان أبي فارسي وبطلي، ومنه تعلّمت سرقة النار!!).

بين تفكير أبيه الثائر، وتفكير أمّه السّلفيّ، نشأ نزار على أرض من النار والماء. كانت أمّه ماء، وكان أبوه ناراً. وكان بطبيعة تركيبه يفضل نار أبيه على ماء أمّه.

ومن هنا كان يرى الشعر كما كان يراه (دورغمات) يخرج من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة. لم يكن الشعر انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر. فلا قيمة لشعر ـ في نظره ـ (لا يُحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضيّة، ولا يحدث تغييراً في خريطة الدنيا وخريط الأنسان)!

وكان نزار لا يفهم الشعر إلاّ من جهة كونه حركة، حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخيّة بين الأشياء.

وقد جعل نزار لشعره ثلاثة مفاتيح: الطفولة، والثورة، والجنون.

كانت القصيدة العربيّة في نظره تعاني انفصاماً حاداً في الشخصيّة وكان يحسّ وهو يقرأ شعراء عصر النهضة أنه يحضر حفلة تنكّرية، وأنّ كلّ شاعر يستعير القناع الذي يعجبه... هذا يستعير سيف أبي فراس، وذاك يستعير حصان عنترة، وثالث يستعير عباءة ابن الرومي. لكنه دخل إلى الساحة بوجهه الطبيعي وملابسه العاديّة وفي يده أول مجموعة شعرية له (قال لي السمراء). وقد رأى فيها المحافظون المتشددون محاولة لتحريك الحجارة في (شطرنج) الخليل بن أحمد الفراهيدي. وكانت اقتراباً من مملكة الحب، أو مملكة الجنس، وكانت اعتداء شائناً تفصل فيه محاكم الجنايات لدى أولئك المتشدّدين: («قالت لي السمراء» حين صدوره عام ١٩٤٤ أحدث وجعاً عميقاً في جسد المدينة التي ترفض أن تعترف بجسدها أو بأحلامها. (قالت لي السمراء) كان محاولة طفولية صغيرة لتجاوز ما كان إلى ما يمكن أن يكون،

ولنقل تجاوز الشعر من مرحلة السكون التاريخي إلى مرحلة الحركة والتجاوز. . . لقد كان (قالت لي السمراء) في الأربعينات زهرة من (أزهار الشرّ). وإذا كانت باريس قد تسامحت مع بودلير حين أهداها أزهاره السّوداء، وسلّط الضوء على المغائر السلفية والدهاليز الفرويديّة في داخل الإنسان، فإنّ دمشق الأربعينات لم تكن مستعدّة أن تتخلّى عن حبّة واحدة من مسبحتها لأحد).

وبهذا الديوان ابتدأت حفلة الرجم على حد تعبير نزار. لقد ثارت ثائرة الشيخ (علي الطنطاوي)، وكتب في عدد شهر مارس ١٩٤٦ من مجلة (الرسالة) المصريّة عن نزار وعن ديوانه، ما معناه إنه كتاب فيه كلام مطبوع على صفة، الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالسنتيمترات.

ويشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغيّ المتمرّسة الوقحة وصفاً واقعياً لاخيال فيه، لأنّ صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال بل هو مدلّل غنيّ عزيز على أبويه، مع ما فيه من تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسّط، وتجديد في قواعد النحو، لأنّ الناس قد ملّوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه، فلم يكن بدّ عن هذا التجديد. ومضى بعيداً في سخريته.

وأخذت المشادّات الكلامية في شأن هذاالديوان بين نزار وبين شانئيه، وجاءت ردود الفعل جارحة ذابحة. وكان كلام الطنطاوي نموذجاً لواحد من الخناجر التي استعملت لقتل نزار. وكان صوته (صوتاً واحداً من أصوات القبيلة التي تحلّقت حولي، ترقص رقصة الموت، وتقرع الطبول، وتتلذّذ بأكل لحمي نيّئاً).

ويحاول نزار أن يردّ على هذا الهجوم، كما يحاول في الوقت ذاته تفسير نظرته الجغرافيّة القاصرة إلى جسد المرأة في هذا الديوان. وهو اعتراف حرّ،

وتفسير جريء، وتقويم منطقي لهذا الديوان بعد ثلاثين عاماً من صدوره. فمع رفضه لنقد الطنطاوي وسائر المتشدّدين، نراه يعترف بأن الديوان كان لعبة الحرّية على قدر ما يستطيع أن يلعبها تلميذ على مقعد الدراسة، ويعترف بأنّ الحبّ والشهوة في الديوان قد اتّسما بالتوتر والعصبيّة، وما ذلك إلاّ لأنّ الحبّ في تلك الأيام كان حبّاً مقهوراً ومحظوراً ومسروقاً من ثقوب الأبواب. أمّا الجنس فكان مادّة محرّمة لا تباع إلاّ في السّوق السوداء.

كان في أول الأمر ينـظر إلى المرأة أنّها مادّة ميتة في أكثر الشعر العربي السابق، وأن أعضاءها الجميلة مصفوفة على مائدة الشعراء كأطباق المشهيّات، فهي طرف كحيل، أو عجز ثقيل، أو خصر نحيل (يكاد من ثقل الأرداف ينبتر. لقد اعترف نزار بعد ثلاثين سنة أنه ـ في أعماله الأولى ـ ورث هذه النـظرة التجزيئية إلى الجنس الثاني.

ويذكر أنّه لم يتحرّر من هذا الميراث إلاّ حين أتيح له أن يجلس عام ١٩٥٢ على مقعد من مقاعد (الهايد بارك) في لندن، وأقام حواراً مع الجنس الآخر، بعيداً عن صداع الجنس وانفعالات القبيلة!!

ومع ذلك فقد كان ينظر إلى ديوانه (قالت لي السمراء) كان بمثابة زهرة من زهرات الحرّيّة تفتّحت في مزهريّات الشباب والشابات.

ويقول إن ديوانه (قالت لي السمراء) قد صمد في وجه العاصفة وتوالد، وتناسل، حتى صارت النسخ الثلاثمائة المطبوعة عام ١٩٤٤ غابة لانهائيّة الأوراق عام ١٩٧٢.

(نزار قبّاني... في قصتّه مع الحياة والشعر)

-٢-

يظلّ تأثير (توفيق قباني) في ابنه نزار لا ينقطع:

(أستطيع أن أغمض عينيّ، وأستعيد، بعد ثلاثين سنة، مجلس أبي في صحن الدار، وأمامه فنجان قهوته، ومنقله، وعلبة تبغه، وجريدته، وعلى صفحات الجريدة تتساقط كلّ خمس دقائق زهرة ياسمين بيضاء، كأنّها رسالة حبّ قادمة من السّماء).

دخل نزار مدرسته الأولى (الكليّة العلميّة الوطنيّة) في السابعة من عمره، وتخرّج في الثامنة عشرة يحمل شهادة البكالوريا الأولى (القسم الأدبي) ومنها انتقل إلى مدرسة (التجهيز) وحصل على شهادة البكالوريا الثانية (قسم الفلسفة). وكانت الفرنسيّة لغته الثانية:

(هذا التأسيس الفرنسي أعطانا بطاقة دخول إلى الفكر الأوروبي، وأتاح لنا أن نجلس في مقصورة من مقاصير (الكوميدي فرانسير) قبل أن نرى باريس). ولم يقبل نزار آنذاك اعتراض من يربط بين المستعمر ولغته.

فهو يرى أن اللغة (إفراز حضاري) ليس لها انتماءات سياسيّة، ولا مطامح بوليسيّة: (إنّ (رينوار) غير مسؤول عن حماقات نابليون، كما أنّ عيون الجنرال (غورو) فاتح سوريّة، هي غير (عيون إلزا) لأرغون).

ويذكر نزار بفخر وتقدير كم كان محظوظاً أن يكون من بين التلاميذ الذين تعهدّهم المعلم (خليل مردم بك) المفرط في حساسيته الشعريّة. وكذلك يدين نزار لخليل مردم بمخزونه الشعريّ الراقي الذي تركه على طبقات عقله الباطن (إنّ خليل مردم كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشعر تحت جلدي، وفي تهيئة الخمائر التي كوّنت خلاياي وأنسجتي الشعريّة).

ومن بين التأثيرات الأولى قراءاته اللبنانية في الأربعينات، حين تعلّم الخروج من البرّ الشعري الذي لا يتحرك، إلى البحر الكبير بكل احتمالاته ومجاهيله، على حدّ قوله، كل ذلك من مفكّرة أمين نخلة الريفية، وبساتين بشارة الخوري، وإلياس أبي شبكة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، ويوسف غصوب، وفولكلويات ميشال طراد، وخزفيات إلياس خليل زخريا.

وكما تعلّم نزار اللغة الفرنسيّة، تعلم كذلك اللغة الانكليزية في موطنها، أثناء عمله في سفارة سورية في لندن (١٩٥٢-١٩٥٥). وانتفع كثيراً كما يقول من هذه اللغة (الاقتصادية التي لا تعرف التهوّر والإسراف). ويذكر أنّ تأثيرات اللغة الانكليزية تظهر على مجموعته (قصائد) وما صدر بعدها من مجموعات مثل (حبيبتي) و(الرسم بالكلمات) من حيث منطق اللغة وطريقة التعامل معها، وذلك (بالاستغناء عن كلٍّ القماش اللغوي المهدور الذي يشوّه جسد القصيدة العربيّة، ويجعلها مترهلة بشحم ألوف المفردات والتراكيب التي لا قيمة غذائية فيها). من أجل ذلك استعمل لغة الدراما والحوار المسرحي في قصيدة مثل (حبلى) حيث لا يسمح للغة أن تأخذ حجماً أكبر من حجمها الطبيعي، ولا يُسمح لها أن تتمدّد تمدّداً قسرياً على حساب الفكرة كما يقول. وظل هذا المنطق اللغوي يتابع نزاراً حتى أيامه الأخيرة، لا سيما قصائده الحزيرانية مثل (هوامش على دفتر النكسة) و(الممثلون والاستجواب)، التي تخلّى فيها عن ديكورات البلاغة القديمة، وبراويزها المذهبة، وتقدمت إلى الناس واضحة كنهار إفريقي، وعارية كالحقيقة.

لقد اعتبر القرّاء (هوامش على دفتر النكسة) انحرافاً عن لغة نزار الشعرية التي كتب فيها ـ قبل ثلاثين عاماً ـ أعماله الأولى:

(طفولة نهد) و(أنت لي) و(سامبا). إن التحوّل من لغة (طفولة نهد) إلى لغة (هوامش على دفتر النكسة) كان تحوّلاً حتمياً تفرضه فيزيولوجيّة اللغة نفسها، ونموّها الكيميائي والعضوي، على حدٍّ تعبيره. كانت المرحلة قبل

(هوامش) مسرفة في تأنقها وجماليّاتها. أمّا المرحلة الجديدة فلم تعد تشغل نفسها بتلك الزخارف والتلاوين والمكياج؛ كان أصدقاء نزار نفسه آسفين لأنه دخل في مرحلة إبداع شعري غير التي يعهدونها. أما نزار نفسه فلم يكن آسفاً لانتهاء تلك المرحلة والدخول في مرحلة أخرى جديدة.

ثمّ أتيح لنزار أن يتعلّم اللغة الإسبانيةّ خلال عمله الدبلوماسي في مدريد (١٩٦٢ـ١٩٦٦)، وشعر بتعاطف شديد معها، منذ اللحظة الأولى. لقد أحبّ إسبانيا وأحبّ لغتها، واغتنى كثيراً بقراءة شعرائها الكبار أمثال (ما تشادو) و(خيمنز) و(ألبيرتي) و(بيكر) و(لوركا). إن اللغة الإسبانية في نظر نزار تشبه الراقصة الإسبانية التي يحترق المسرح تحت ضربات قدميها. ولقد قام المستشرق الإسباني (بدرو مارتينزمونتافث) بترجمة مختارات من شعر نزار إلى اللغة الإسبانية، وقد صدرت تلك المختارات عن المعهد الثقافي الإسباني العربي تحت عنوان: (أشعار حبّ عربيّة):

(ليس في اللغة الإسبانية حياد؛ فهي لغة عشق وثورة معاً... لغة ماء ونار، وليس شعر (رفائيل ألبرتي) و(غارتيالوركا) ولوحة (غيرنيكا) لبيكاسو سوى شهادة خطيرة على تعايش الماء والنار في الفن الإسباني).

منذ انضمام نزار إلى السلك الدبلوماسي السّوري في شهر آب (أغطس) ١٩٤٥، وهو يتنقل في كلّ القارات. كان في الثانية والعشرين من عمره يوم عُيّن ملحقاً بالسفارة السورية في القاهرة. وبقي مأخوذاً بلعبة السفر عشرين عاماً (١٩٤٥-١٩٦٦)، يتنقّل من القاهرة، إلى استمبول، إلى هونكونغ، إلى روما، إلى لندن، إلى اسكوتلندا، إلى موسكو، إلى تايلند، إلى الصين، إلى الرّين، إلى سان جرمان، إلى غرناطة، إلى هولاندا، إلى سويسرا، إلى نيس ومنتكارلو، إلى لبنان... ومن هنا تمثّلت في شعره ــ على حدّ قوله ــ جنسيات العالم كلّه. وهو يدين لهذا الترحال بثلاثة أرباع شعره.

كانت القاهرة أول بعثة دبلوماسيةً يذهب إليها، قضى فيها ثلاث سنوات

(١٩٤٥-١٩٤٨). وكانت بصمات القاهرة واضحة على مجموعته الثانية (طفولة نهد) المطبوعة في القاهرة عام ١٩٤٨. وكانت القاهرة في تلك الفترة عاصمة العواصم، فدخل نزار وسطها الأدبي والفنّي من أوسع أبوابه وتعرف بصفوة أعلامه: توفيق الحكيم، وابراهيم عبد القادر المازني، والموسيقار محمد عبد الوهاب، والشاعر كامل الشنّاوي، والشاعر ابراهيم ناجي، والشاعر أحمد رامي، والصحفي محمد حسنين هيكل، والناقد أنور المعداوي، وصاحب مجلة (الرسالة) أحمد حسن الزيّات الذي نشر نقد المعداوي للديوان وكان نقد معجب شديد الإعجاب. لكنّ الزيّات ـ إرضاء للمحافظين غيّر عنوان المجموعة إلى (طفولة نهر).

ولّما كان نزار مسكوناً بهاجس الحرّيّة، فقد رأى أنّ (لندن) منحته الطمأنينة الفكريّة، وأعطته أولى دروس الحرّيّة، وفي مدرسة الحريّة هذه، كتب نزار أفضل أعماله الشعريّة، وأكثرها ارتباطاً بالإنسان، كما يقول، وهو كتاب (قصائد).

أمّا تأثير اسبانيا فقد ارتسم بوضوح ـ على حد قوله ـ في مجموعتيه؛ الشعريّة (الرسم بالكلمات) ١٩٦٦، والنثريّة (مذكرات أندلسيّة).

ويقول نزار إنّ حصاده الشعريّ في الصين كان قليلاً، وقد داهمه الحزن للمرة الأولى في الصين بإيقاعاته الرّماديّة التي تسمع بوضوح في قصيدتيه: (نهر الأحزان)، و(ثلاث بطاقات من آسيا). ومن الآثار التي أنتجتها الصين، وكان لها ملامحها الشرقيّة المحاصرة بأسوار التاريخ، كتابه (يوميّات امرأة لا مبالية).

وكأنّ نزاراً يريد أن يقول إن كلّ عمل أدبي أو شعري أنجزه كان يحمل ملامح البلد التي سافر إليها (اصطدامي بالعالم، وبالمدن، واللغات، والثقافات، جعل ذاكرتي كذاكرة آلة التصوير، لا تنسى شيئاً، ولا تهمل شيئاً... إنني في شعري أحمل جنسيّات العالم كلّها، وأنتمي لدولة واحدة،

هي دولة الإنسان).

وظلّ نزار يحتفظ في ذاكرته بثروة لأوراقه وقيثارته من لبنان... من بيروت إلى جونيه إلى طرابلس إلى صيدا إلى زحلة إلى بعلبك إلى النبطية إلى بحمدون إلى برمانا إلى زغرتا إلى الجامعة الأمريكية في بيروت. ثم يقول: (هناك مدن عربيّة أخرى تحتفي بالشعر وتلوّح له بالمناديل، ولكنّ بيروت، وبغداد، والخرطوم، تتنفّس الشعر، وتلبسه، وتتكحل به!).

أمّا لغة الشعر لدى نزار فقد قال فيها استاذ فقه اللغة العربيّة بجامعة دمشق: (لو سقطت ورقة من نزار قباني في الأوتوبيس، وعليها كتابة موقّعه منه، لحملها أول راكب يلتقطها إلى منزله!)، ويقول نزار في شأن لغته الشعريّة: (كلّ ما فعلته أنني أقنعت الشعر أن يتخلّى عن أرستقراطيته ويلبس القمصان الصيفيّة المشجّرة، وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارة، ويضحك معهم، ويبكي معهم... وبكلمة واحدة، رفعت الكلفة بيني وبين لغة «لسان العرب» و«محيط المحيط» وأقنعتها أن تجلس مع الناس في المقاهي، والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال، والتلاميذ، والعمّال، والفلاحين، وتقرأ الصحف اليوميّة حتى لا تنسى الكلام).

إنّ قصائد نزار الأولى، زرع بذورها في أرض لبنان.

كان نزار يخطط لقصائده قبل أن يكتمل تشكيلها... وفي التخطيط الأولّي لقصائده، كان يشطب بعض الألفاظ، ويغيّر في ترتيب الأبيات، ويضيف ويحذف... حتى يتمّ له ما أراد من إخراج قصيدته، وفي سيرته نرى تخطيطه الأولّي بخط يده لقصيد(بيروت والحب والمطر) كما نرى كذلك بخط يده تخطيطه الأولّي لقصيدة (الالتصاق). كانت القصيدة تأتيه ـ أول ما تأتي ـ بشكل جملة غير مكتملة، وغير مفسّرة. (تضرب كالبرق، وتختفي كالبرق) ثمّ ينتظر التماع البرق من جديد: (تجيئني القصيدة بشكل مباغت. أحياناً تدخل عليّ وأنا في المقهى، وأحياناً تركب معي الأوتوبيس...طبعاً،

أنا أفكّر فيها... هناك قصائد - كقصيدتي (حبلى) - ظللت أفكّر فيها عشر سنوات ولم تحضر إلاّ في السنة الحادية عشرة). كان نزار يرى أنّ القصيدة هي التي تتقدّم إلى الشاعر ليكتبها... إن القصيدة هي التي تكتب الشاعر، على حدّ تعبيره.

ومن هنا فالقصيدة لا تنتمي مائة بالمائة إلى زمان كتابتها فقط، ولكنّها تنتمي إلى زمان مركّب يمدّ جذوره طولاً وعرضاً في أعماق الأرض.

ويظلّ نزار يفسّر الظروف الموضوعيّة التي كتب فيها قصائده: (الحب والبترول)، و(حبلى)، و(أوعية الصديد)، و(إلى أجيرة)، و(رسالة إلى رجل ما)، و(صوت من الحريم)، و(رسالة من سيّدة حاقدة)، و(البغي).

ومع أنّ نزاراً لا يعترف بأنّ الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ يشكل حداً فاصلاً لمراحل شعره، إلاّ أننا نرى أنه كان كذلك؛ ومع هذا نراه يقول: (بالنسبة لشعري لا يوجد قبل ولا يوجد بعد... لا يوجد أمام ولا يوجد وراء... وإنما يوجد الشعر نفسه، الشعر المنفعل بالعصر وبالأرض والإنسان). ثمّ إنه يرفض القول بأن (الهوامش) هي وثيقة التكفير عن ذنوبه القديمة، وأنها هي صوت التوبة: (إذا كان المقصود من التوبة هو إنكار شعر الحبّ الذي كتبته قبل ٥ حزيران ١٩٦٧، فإنني أعتذر عن تقديم أيّة تنازلات في هذا الموضوع!!) ثمّ مضى يقول: (إنني أكتب عن المرأة، وعن القضيّة العربية بحبر واحد... وأقاتل من أجل تحرير المرأة من رسوبات العصر الجاهلي، كما أقاتل من أجل تحرير الأرض من حوافر الخيول الإسرائيلية... والذين أذهلهم صوتي الحزيراني وفاجأهم هم الذين ينظرون إلى الأعمال الأدبيّة بمنطق العطّارين، دون أن يعرفوا أنّ الشاعر بمجرّد أن يحمل صفة الشاعر، يصبح كالبحر والسماوات غير قابل للتجزئة).

ومع هذا كلّه فقد كان في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة) أول من غسل نفسه بنفسه، على حدّ قوله، وأوّل من سكب الزيت الحارق على

جلده، وجلد قصائده!

ثمّ يتصدّى نزار في سيرته هذه إلى كثير من الأسئلة الإستفزازيّة:

- متى سيستمرّ في عملية الجَلدْ العلنيّة التي بدأها بـ(هوامش على دفتر النكسة)؟، وأكّدها في (الممثلون)، و(الاستجواب)، و(الخطاب)، و(الوصية)، و(حوار مع أعرابي أضاع فرسه)، و(بانتظار غودو)، أليس هناك أسلوب آخر لتأريخ حزيران؟؟!

ويجيب نزار عن هذه الأسئلة إجابات مطوّلة... خلاصتها أنه أودع قصيدته هذه خلاصة ألمه وتمزّقه، وكشف فيها عن مناطق الوجع في جسد أمّته العربيّة، لاقتناعه أن ما انتهت إليه الأمّة لا يعالج بالتواري والهروب، وإنما بالمواجهة الكاملة للعيوب والسيئات... وصرخته فيها جاءت بحجم الطعنة. لأن العالم العربي ما زال منذ حزيران ١٩٦٧ يتفرّج على المسلسلات التلفزيونيّة، ويتعاطى حبوب المنوم، ونشرات الأخبار المزوّرة، ومورفين ما يطلبه المستمعون، هذا هو العالم الذي كتب عنه. إنه عالم مصاب بالشلل النصفي وفقدان الذاكرة.

وحين اشتدّ التحريض على القصيدة وشاعرها، واستُعْديتْ السلطات عليهما في مصر، وطالب بعض المنافقين وزارة الإعلام بحرق كتبه، والإمتناع عن إذاعة قصائده المغنّاة من إذاعة القاهرة، ومنعه من دخول مصر... حين قامت القيامة عليه، بعث برسالة إلى عبد الناصر وصارحه بكل ما في القصيدة: (... لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمتي المريض، أعالجه بالأدعية والحجابات والضراعات...)؛ فما كان من عبد الناصر إلاّ أن ألغى كل التدابير التي قد تكون اتخذت خطأً بحق الشاعر ومؤلفاته، والسّماح بتداول القصيدة، وتكريم الشاعر؛ فلم يجد عبدالناصر أيّ وجه من وجوه الاعتراض عليها لأنها نقد ذاتي صريح، كما قرأها.

إنّ نزاراً ظلّ يتجدّد ويتطوّر بشعره... إنه بعد كل قصيدة يمضي باحثاً عن مدار آخر، كي لا يضطرّ للدوران حول نفسه... هذا المدار ظلّ يلاحقه بعد أن أصدر مجموعته (الرسم بالكلمات) عام ١٩٦٦. ثمّ إنه يعترف بأنّ صورة الحبّ كما رسمها للناس في (طفولة نهد)، و(حبيبتي)، و(أنت لي)، قد تهزهزت، وغامت ألوانها، وأصبحت غير قادرة على استيعاب الصورة العصريّة المتطوّرة للحب. ومن هنا كانت محاولته الأولى بعد ذلك، وتجربته في (كتاب الحب)، انتقالة كبيرة في أمر الكتابة الشعريّة بشكل جديد، ليلبسها ثوباً عصريّاً مريحاً عمليّاً بلا زوائد بلاغيّة متهدّلة:

[(كتاب الحبّ) أتعبني واستهلكني. لقد اشتغلت عليه كما لم أشتغل على أيّ كتاب صدر لي من قبل، مزّقت عشرات المسودات، ورميت عشرات التصاميم، وكانت قصيدة تتألف من مقطعين تأخذ مني شهرين من العمل. ومن خلال عملية الشطب والتمزيق عرفت وجعاً جديداً لم أعرفه في كل تاريخي الشعري، إنّه وجع الإيجاز... ومع تكرار التجربة، وتكرار القراءات من «كتاب الحب»، في كلّ أمسية شعريّة أقدّمها، وبنتيجة تصميمي على تغيير صورة الطّرب القديمة بصورة (أخرى أكثر حضارة وأكثر معاصرة، بدأ الجمهور يستريح، وينسجم، ويستعمل (أذناً جديدة) لسماع الشعر].

ثمّ جاء كتابه (مائة رسالة حب) ليتقدّم خطوة أخرى نحو التحرّر والحريّة.

لقد أسقط نزار في كتابه هذا، المكتوب على شكل رسائل، كلّ الأشكال الخارجيّة للشعر. واختفت التفعيلات والقوافي [وكلّ البراويز والديكورات الكوفيّة التي ترهق العين كجدران قاعة شرقيّة!... ومن خلال تعاملي مع الكلمات، وتأملي للإمكانيات الموسيقيّةغير المحدودة المخبوءة تحت جلد المفردات، وللألوف الإيقاعات المحتملة التي يمكن أن يفجّرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفليّة، تكشّف لي أن الخطّ الصارم الذي تعوّدنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خطّ وهميّ، وأنّ (قصيدة ـ النثر) التي تبرّأنا منها ذات

يوم، وأسقطنا حقوقها المدنيّة... قد استردت شرعيتها، وأصبحت عضواً أساسياً في (نادي الشعر)...

إنّ قصيدة النثر هي ثمرة من ثمار الحرّيّة ونتيجة من نتائج الثورات الثقافيّة والسياسية التي تحرث تراب هذا الكوكب، وصورة لهذا العصر الطموح...

لقد كنت أشعر وأنا أكتب (١٠٠ رسالة حب) شعور حصان يركض في بريّة لا يحدّها شيء. وللمرّة الأولى في حياتي أخذت إجازة من الأصول الشعرية ومن أنـظمة السّير الخليليّة الصّارمة، التي جعلت التنقّل في شوارع الشعر، كالتنقل في شوارع بيروت، عملاً انتحارياً]. ومع أنه قد قيل له إنّ الحرّية خطر على الشعر، وإنّها تفتح الأبواب على مصراعيها للداخلين والخارجين، ويخشى أن تجعل من الشعر مسرحاً للعبث والفوضى، إلاّ أن نزاراً يعلن أنّه لا يخاف على الشعر من الحرّية، ومن تجاوز حدوده التاريخيّة المرسومة.

إنّ خوفه الحقيقي على الشعر هو الخوف من العبوديّة.

ومضى نزار بعد ذلك يجرّب في مجموعته (أشعار خارجة على القانون) ١٩٧٢، كتابة ما يسميه (بالقصيدة الإنسيابيّة) التي تأخذ أشكالاً مائية، وتتسع دوائرها الإيقاعيّة كما تتسع دوائر الصوت في قاعة لا جدران لها، كما يقول.

هذا الشعر الإنسيابي لا يربط الشاعر بنظام السلّم الموسيقي للأبحر الخليليّة، ولا يكبله بقواعد العروض العربي، وإنما يعطيه مفتاح النغم الرئيسي، ويترك له حرّية التنويع والتوزيع والابتكار، حسب ما تملي عليه حرّيته. وقد أجرى هذه التجربة على قصائده: (تنويعات موسيقيّة عن أمرأة متجردة)، و(قصيدة غير منتهية في تعريف العشق)، و(بيروت والحب والمطر) و(الإستحالة)، و(محاولة لاغتيال أمرأة)، و(الالتصاق).

نزار كما نرى يقرأ بشهيّة، ويكتب بشهيّة، ويرى بشهيّة.

وجليسه على الدوام اللغة الإبداعية بكل حُلاها وجمالياتها. حتى مأساة العرب وعدم مواجهتهم لقضاياهم المصيريّة بجرأة، يراها نزار بعين المستفزّ المبدع، ويراها بشهيّة المستثار للإبداع.

وهذه السيرة مليئة بأقوال نزار في قضيّة الشعر وما هيته، وقد يبدو للقارئ بعض المفارقات في أقواله، لأنه قالها في حالات متفرّقة. وهي كالشعر نفسه يختلف باختلاف الحال.

إنّ نزاراً لا ينكر وفرة ما كتبه في شعر الحبّ، ولا ينكر اهتمامه بهموم النساء، ولكنه لا يريد أن يعتقد الناس أن همومه النسائية هي كل همومه.

وكما غنّى (لوركا) في شعره لفتياته الجميلات، غنى نزار كذلك لفتياته ونسائه، ولا سيما المرحلة التي سبقت ٥ حزيران. وقد أغرت قصائد نزار بحلاوة إيقاعها أشهر المغنين والمغنيات، وظلّوا يغنونها في مختلف بقاع الأرض العربيّة.

وهكذا كانت إطلالة نزار في فصل الربيع عام ١٩٢٣، كما كان غيابه في فصل الربيع عام ١٩٩٨، لكنّ حضوره ظلّ مزدهراً في كل فصول السنة.

ولا يستغني ناقد أو دارس لشعر نزار عن قراءة قصة مع الشعر بكل تفاصيلها.

المحتوى

الفصل الأول:

بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة ٥

الفصل الثاني:

بنية القصيدة في شعر محمد مهدي الجواهري ٦١

الفصل الثالث:

محمود درويش في مرحلة النضج والتفوّق ١٠٣

الفصل الرابع:

نزار قبّاني في قصّته مع الحياة والشعر ١٤٣


توزيع
دار البشير